

**M** 2017



## **POR CAPRICHOS**

A REPRESENTAÇÃO INÚTIL DE REALIDADES ABSURDAS

PEDRO OLIVEIRA RODRIGUES VAZ CUNHA

RELATÓRIO DE PROJECTO DE MESTRADO APRESENTADO À FACULDADE  
DE BELAS ARTES DA UNIVERSIDADE DO PORTO EM

DESENHO E TÉCNICAS DE IMPRESSÃO

# *Ror capicho*

uma representação inútil de uma realidade absurda

Orientado por Professor Doutor Paulo Luís Ferreira de Almeida

Pedro de Oliveira Rodrigues e Vaz da Cunha  
Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto

## **Agradecimentos**

Em primeiro lugar gostaria de agradecer ao professor Paulo Almeida, pela orientação tortuosa desde o capricho, ao absurdo, ao inútil e ao humor.

O resto dos agradecimentos seguem para três senhoras. Uma, cuja velhice (cabelos brancos, rugas e dores de costas) foi ganha às minhas custas. Outra cuja partilha de DNA em nada se compara com a partilha da experiência siamesa e dolorosa de se ser irmã mais velha. E uma última, cuja paciência, dedicação e carinho coexistem harmoniosamente com o temperamento efusivo e raça nortenha.

Talvez nunca vos tenha dito, mas obrigado. E o resto vocês sabem e sentem...

## Resumo

**Palavras-chave:** Desenho, Capricho, Inutilidade, Absurdo, Humor.

A gênese do presente trabalho surge perante o questionamento da própria disciplina do desenho. “Porque é que eu desenho?”. Como resposta a essa inquietação surge o termo capricho. No primeiro capítulo a exploração do tema “capricho” focasse sobretudo no seu entendimento histórico, semântico e etimológica, recorrendo essencialmente aos estudos *Serio Ludere* (2009) de Veronica White, *Drawing Acts* (2012) de David Rosand e *Ética para um jovem* (1991) de Fernando Savater.

Posteriormente é feita uma análise dos “caprichos” de três autores (Jacques Callot, Piranesi e Francisco Goya), no sentido de compreender as preocupações e processos recorrentes também neste projecto. Acaba este capítulo com uma reflexão sobre a problemática do capricho na contemporaneidade, suportado pelo livro *The primacy of drawing* de Deanna (2011) Petherbridge

Aprofundando as definições do capricho, serão abordados os temas da inutilidade, do absurdo e do humor. Referente à inutilidade, foi fundamentada a reflexão no pensamento de Nuccio Ordine exposto no livro *Utilidade do inútil* (2016); o absurdo foi analisado a partir do pensamento de Søren Kierkegaard, de Albert Camus e de Thomas Nagel, procurando nesta triangulação compreender as diferenças e as reiteraões de sentido. Para compreender o humor foi considerado, a par de Thoma Hobbes, as três dimensões do humor propostas por John Lippitt (1996)

Por último foi feita uma descrição mais atenta ao processo e resultado destes desenhos, focado em alguns pressupostos relevantes para a compreensão da imagética destas representações - o cruzamento de referências da animação, do cinema e da banda desenhada com o património histórico do desenho.

Neste projecto terá sido pretendido representar as circunstâncias de uma realidade que é singular. Na ausência de propósito ou utilidade, a prática foi orientada pela passagem do tempo onde os desenhos de diário, apontamentos de diálogos, de viagens, de passageiros, desenhos de paisagem e de corpo se acoplam com representações de um universo fantasioso e absurdo. Além de ser um modo de comunicar, de expressar aquilo que verbalmente é embaraçoso, estes trabalhos são sobretudo o questionamento e o testemunho parcial da utilidade do inútil.



## Índice de figuras

- **Figura 1:** Albrecht Dürer, The Four Horsemen - Apocalypse (1498), xilogravura sobre papel, 38.8 cm x 29.1 cm, The Metropolitan Museum of Art.
- **Figura 2:** Jacques Callot, Varie figure gobbi (1621-1625) , gravura sobre papel papel, 60 mm x 84 mm, The British Museum.
- **Figura 3:** Jacques Callot, Varie figure gobbi 1621-1625 , gravura sobre papel papel, 52 mm x 77 mm ,The British Museum.
- **Figura 4:** Giovanni Battista Piranesi, Grotteschi (1748), gravura sobre papel, 49.5 cm x 64 cm, The Metropolitan Museum of Art.
- **Figura 5:** Giovanni Battista Piranesi, Carceri d'invenzione - The Round Tower, (1749–50), gravura sobre papel, 63 cm x 49.5 cm, The Metropolitan Museum of Art.
- **Figura 6:** Giovanni Battista Piranesi, Carceri d'invenzione - Title Page, (1749–50), gravura sobre papel, 63,6 cm x 49.4 cm, The Metropolitan Museum of Art.
- **Figura 7:** Stefano della Bella, Death carrying a child - The five deaths (1648), gravura sobre papel, 17.8 cm × 14.7 cm, The Metropolitan Museum of Art.
- **Figura 8:** Salvator Rosa, Jason and the Dragon (1663 - 1664), gravura sobre papel, 36.4 cm x 25.3 cm, The Metropolitan Museum of Art.
- **Figura 9:** Giovanni Battista Tiepolo, Vari Capricci (1735 - 1740), gravura sobre papel, Royal Collection Trust.
- **Figura 10:** Francisco de Goya, Los caprichos (1810), gravura sobre papel, 22.5 cm × 31.8 cm, The Metropolitan Museum of Art.
- **Figura 11:** Francisco de Goya, Los Chinchillas - Los caprichos (1797 - 1799), gravura sobre papel, 30,6 cm x 20,1 cm, Museo del Prado
- **Figura 12:** Jean-Michel Basquiat, Hollywood Africans (1983), acrílico e óleo sobre tela, 213.5 cm × 213.4 cm, Whitney Museum of American Art
- **Figura 13:** Jean-Michel Basquiat, s. t. (1982), pastel de óleo sobre papel, 76 cm × 55.9 cm, Whitney Museum of American Art.
- **Figura 17:** Enki Bilal, Tetralogia o Monstro.
  
- **Figura 14:** Cadernos (2016 - 2017), esferográfica sobre papel, 21 cm x 29 cm
- **Figura 15:** s. t. (2016), lápis preto sobre papel, 29 cm x 21 cm
- **Figura 16:** s. lourenço (2016), gravura sobre papel, 21 cm x 14 cm
- **Figura 18:** they = us (2016), gravura sobre papel, 21 cm x 14 cm

- **Figura 19:** Cadernos (2016 - 2017), esferográfica sobre papel, 21 cm x 29 cm
- **Figura 20:** ô sebastião (2016), gravura sobre papel, 21 cm x 14 cm
- **Figura 21:** oh children rejoice (2017), gravura sobre papel, 21 cm x 14 cm
- **Figura 22:** 1048 (2016), gravura sobre papel, 21 cm x 14 cm
- **Figura 23:** cesare (2017), gravura sobre papel, 21 cm x 14 cm
- **Figura 24:** até tu filho (2017), gravura sobre papel, 21 cm x 14 cm

# Índice

## **1. Introdução**

pag. 7 - 11

## **2. O Capricho**

pag. 12 - 24

.Entre as palavras e os actos do desenho: Capricho, Capriccio, Caporiccio  
pag. 13 - 18

.O disegñador, o inventor e o horror: Dos Carraccci a Goya  
pag. 19 - 22

.O capricho como um problema contemporâneo  
pag. 23 - 24

## **3. Outros caprichos**

pag. 25 - 41

.A Inutilidade  
pag. 28 - 30

.O Absurdo  
pag. 31 - 37

.O Humor  
pag. 38 - 41

## **4. Novo capricho**

pag. 42 - 49

## **5. Por capricho**

. a representação inútil de realidades absurdas  
pag. 50 - 62

.Cadernos  
pag. 51 - 54

.O rebanho  
pag. 55 - 58

.Pedras no sapato  
pag. 59 - 61

## **6. Considerações finais**

pag. 62 - 64

## **7. Bibliografia**

pag. 65 - 68

## **8. Anexos**

pag. 69 - 85

O que eu somente muito desejava era dar-  
ta mondada e despida, sem os ornatos de  
prólogo nem do inumerável catálogo dos  
costumados sonetos, epigramas e elogios,  
que no princípio dos livros por aí é uso  
pôr-se

Cervantes, 2004, pag. 7

## Introdução

Imagine-se por momentos que vencendo o medo e a hesitação entramos na caverna escura e desconhecida. Atravessados os primeiros instantes de cegueira e desorientamento, verificamos que além da escuridão não se encontram “coisas milagrosas”, não se encontra nada, somente o esperado de se encontrar no interior de uma caverna – terra, pó, pedras. Apercebemo-nos da terrível inutilidade daquele risco, daquele momento espontâneo; apercebemo-nos do fracasso da nossa acção. O desapontamento apodera-se do nosso espírito e por momentos parece dominar todo o nosso pensamento e preocupação. Porém, após uma longa noite de sono, acordamos novamente com o mesmo desejo incontrolável de descobrir as maravilhas que se escondem por de trás da cortina negra da caverna. Então a história repete-se incessantemente, como um carrocel, como uma ininterrupta “tarefa de Sísifo” (Camus, 1948).

Por uma vontade interior incontrolável, por um impulso quase irracional, sinto-me compelido a desenhar. Este desenho assenta em series de marcas com ou sem sentido visual. Surge de uma despejo, próximo do pensamento e das imagens acumuladas, que se confunde com o movimento da mão no papel. A inutilidade desse gesto juntamente com o seu produto final questiona o próprio desenho enquanto disciplina. É difícil pensar nestas práticas artísticas desligadas de uma atitude irracional, inútil e “caprichosa”.

Salvo esporádicas excepções nunca vi nestes desenhos uma função prática uma intenção preconcebida, um raciocínio lógico que os pudesse conduzir a uma origem projectual ou à definição de um percurso. Usava-os como forma de passar o tempo – lidando com a sua espessura como um diário - mas também, e sobretudo, como modo de pensar, de tentar perceber, de extrair as ideias e fixa-las no papel: ideias inconsistentes entre si, mas relacionadas nessa mesma inconsistência. Como afirmava Kathryn Henderson “Eles [desenhos] funcionam como ferramentas de reflexão usadas para capturar ideias fugazes em papel onde podem ser melhor compreendidas...” (2007, p. 8). Estas ideias revelam imagens, palavras, cenários e situações que flutuam num lugar entre a realidade e a imaginação, entre a representação e a invenção, entre o verosímil o absurdo.

É neste “entusiasmo da prática” – expressão com que Brad Haseman designa o princípio da investigação artística – que se começou a questionar a própria necessidade, função e utilidade do desenho. A frustração causada pelo confronto entre a “inutilidade” destes trabalhos e a inevitabilidade da prática do desenho dominou o campo conceptual e experimental deste projecto. O facto de os desenhos serem injustificadas e nascidas de uma vontade própria não dirigida, deixava-me desconcertado. Todas as imagens ou representações acarretam em si uma dimensão histórica.

Como afirmava Malraux a Arte não nasce da natureza, mas sim da própria arte; e para Richard Serra, nós desenhamos os desenhos que já vimos. Ou seja por muito impulsivo ou até, contrariamente, por muito objectivo que tenha sido o processo de criação da imagem, podemos sempre reportá-la a um universo específico — compreendê-la no plano vertical ou transversal da sua prática — sem pretender com isso uma valorização simbólica dos seus resultados. A formulação do projecto não procura adicionar qualidade ao trabalho, mas antes estabelecer ligações e fios condutores transformando-o num veículo de história, conhecimento e humanidade.

Para que me serve o desenho? Qual a sua utilidade, a sua função? Como é que estes desenhos são percebidos? Apesar da primariedade e ingenuidade das perguntas, foram estas questões que, aproximaram estes desenhos do que se pode chamar um projecto: um espaço de estudo e experimentação, onde se revelam objectivos e propósitos de um fazer com profundidade e coerência, mesmo assumindo a natureza circunstancial e casuística que está na sua origem. Primárias porque são talvez as primeiras e as mais frequentes perguntas a serem colocadas por aqueles que produzem objectos artísticos e se confrontam com a utilidade da sua inutilidade; ingênuas porque a aparente simplicidade da pergunta esconde com frequência camadas complexas onde se interroga a representação que o artista faz de si próprio enquanto desenho, o valor de uso que a sociedade atribui aos desenhos e a representação que todos temos do que deve ser o desenho.

A complexidade latente nestas questões, na relação com este projecto, levou-me a assumir, no princípio, uma postura tautológica. A inexplicabilidade e o puro prazer pela realização dos desenhos, que havia sido a principal causa do questionamento, tornou-se ela própria a resposta. “A verdade é que se trata (...) de encontrar o problema e, por consequência, de o colocar, mais do que o resolver” (Bergson, 1946, p. 57)

À questão “porque se desenhou” respondeu-se “por capricho”.

A frustração causada por uma certa falta de sentido nos meus desenhos encontrou uma espécie de refúgio, talvez não muito seguro, no “capricho”. O acto quase egoísta de um “capricho” parece prescindir de qualquer objectivo ou intenção para além da vontade do artista (neste caso), por isso atribuir uma importância, por pequena que seja, ao presente trabalho poderá ser tarefa complicada. Foi precisamente nesta ausência de importância que o questionamento para o trabalho se originou. A própria definição de “capricho” alerta-nos para uma natureza irracional, inquieta, de certo modo incontrollável e interna ao artista.

Salvator Rosa referindo-se aos seus trabalhos afirmava que não pintava “para enriquecer mas puramente para [sua] própria satisfação”<sup>1</sup>. Porém, o impulso deste projecto reside no permanente questionamento da ilimitação do capricho como processo de pensamento e desenho – onde a utilidade deixa de ser um critério de

1. Cit. in *Serio Ludere: Baroque Invenzione and the Development of the Capriccio* de Veronica White, pag. 171

validação e onde a regra é, precisamente, a sua ausência. Mais do que compreender somente a satisfação individual do capricho, pretende-se entender como a sua inutilidade e absurdidade são, contemporaneamente, criadoras de desenho.

Sem intenção e planeamento, sem grande “importância”, sem necessidade de responder a um interesse além do ditado pelas circunstâncias mais imediatas, “capricho” demonstrou-se um termo singular para nomear a inconsistência que une os diversos desenhos no projecto. Estes trabalhos desenvolveram-se nesta natureza desinteressada, “caprichosamente”. O projecto consiste na realização de “Caprichos” em paralelo com os de outros autores como Jacques Callot (1592-1635), Stefano della Bella (1610-1664), Salvator Rosa (1615-1673), Giovanni Tiepolo (1696-1770), Giovanni Piranesi (1720-1778) e especialmente Francisco Goya (1746-1828). O “capricho” fundamentou significativamente o meu trabalho quer a nível conceptual quer a nível técnico e estético. Esta fundamentação é feita, também por via indirecta, na consciência de uma permanência anacrónica que as motivações do capricho tiveram na obra de artistas como Hieronymus Bosch, Gustave Doré, William Blake, e alguns mais modernos como Max Klinger, Marcel Dzama e Jean-Michel Basquiat.

Com este projecto pretendo representar as circunstâncias de uma realidade que singular. Na ausência de propósito ou utilidade, a prática é orientada pela passagem do tempo onde os desenhos de diário, apontamentos de diálogos, de viagens, de passageiros, desenhos de paisagem e de corpo se acoplam com representações de um universo fantasioso e absurdo. Além de ser um modo de comunicar, de expressar aquilo que verbalmente é embaraçoso, estes trabalhos são sobretudo o questionamento e o testemunho parcial da utilidade do inútil.

Nos seguintes capítulos será primeiramente abordado o termo capricho, com o intuito de perceber a sua significação, etimologia, evolução histórica e importância – recorrendo essencialmente aos estudos *Serio Ludere* (2009) de Veronica White, *Drawing Acts* (2012) de David Rosand e *Ética para um jovem* (1991) de Fernando Savater. Posteriormente será feita uma análise dos “caprichos” de diversos autores, no sentido de compreender as preocupações e processos recorrentes também neste projecto.

Aprofundando as definições do capricho, serão abordados os temas da inutilidade, do absurdo e do humor que configuram a sua motivação mais profunda. Referente à inutilidade, é fundamentada a reflexão no pensamento de Nuccio Ordine exposto no livro *Utilidade do inútil* (2016); ao absurdo será analisado a partir do pensamento de Søren Kierkegaard, de Albert Camus e de Thomas Nagel, procurando nesta triangulação compreender as diferenças e as reiteraões de sentido. Para compreender o humor como força vital do capricho consideramos, a par de Thomas Hobbes, as três dimensões do humor propostas por John Lippitt (1996)

Por último será feita uma descrição mais atenta ao processo e resultado destes desenhos, focando alguns pressupostos relevantes para a compreensão da imagética destas representações - o cruzamento de referências da animação, do cinema e da banda desenhada com o património histórico do desenho.

Junto a este documento estará anexado o Livro de Projecto onde estão presentes os trabalhos realizados no decorrer deste projecto. Este Livro de Projecto procura mostrar, na transparência possível das imagens, o desenvolvimento e os resultados da investigação prática que constitui o núcleo de todo o trabalho do mestrado.



# **C a p r i c h o**

## Entre as palavras e os actos do desenho: Capricho, Capriccio, Caporiccio

“Por capricho”. A palavra “capricho” surgiu como resposta a uma frustração que inquietava toda a minha prática e produção artística. O conhecimento do termo em questão resumia-se a uma compreensão popular desprendida, de qualquer conotação artística. A resposta havia sido dada de forma espontânea, irreflectida e por consequência, desinformada. Então o que significa de facto a palavra “capricho”? De onde surgiu este termo? Qual o seu vínculo com a prática artística?

Capricho - segundo um dicionário comum de língua portuguesa - significa “brio, bizzaria; impulso ocasional, livre vontade; manifestação de originalidade; extravagância; vontade repentina, sem justificação; mudança súbita de comportamento; falta de constância, de regularidade”. Por sua vez alguém ou alguma coisa que apelidamos de caprichoso é alguém “que age por capricho; inconstante, volúvel; que é cuidado, aplicado; que não segue regras, fora do comum, excêntrico, extravagante” (Villar, 2011, p. 472).

“Capricho” no que diz respeito ao campo das Artes Visuais é um termo tão antigo quanto complexo. É claro que a definição simples e objectiva de dicionário não nos ajuda a compreender por completo a complexidade, a diversidade e toda a evolução do termo, mas com certeza que nos fornece bases importantes, centrais para a sua compreensão.

O significado que agora se atribui, na acepção moderna e contemporânea da palavra “capricho”, preserva em si grande parte da definição Barroca. No Grande Dizionario della Lingua Italiana de Salvatore Battaglia (1612)<sup>2</sup> é possível verificar como o “capricho” era, e ainda é, usado para descrever um desejo impulsivo e não usual (*"voglia improvvisa e bizzarra"*), uma invenção imaginativa e engenhosa (*"invenzione di fantasia libera"*), uma reacção imprevista (*"istintivita imprevedibile"*). Onde o entendimento antigo se distancia do entendimento moderno é na conotação de medo que era atribuída ao “capricho” (*"ribrezzo, brivido di paura, di orrore; raccapriccio"*) e também na tensão entre esse medo esse horror e o desejo.

Este significado aparentemente antagónico, que nos afasta das primeiras definições, foi desde cedo estabelecido com o seu primeiro aparecimento na literatura Italiana. Em 1292 Bono Giamboni no *Volgarizzamento delle storie contra i pagani di Paolo Orosio* usa capriccio para descrever um sentimento de medo. “*Trattono fuori il cervello, con disiderio e senza riprezzo, ovvero capriccio, come fossero veragi vaselli da bere, usavano*”<sup>3</sup>. No mesmo período de tempo um outro autor, Cecco Angiolieri, no seu texto *Canzoniere*, usou o termo *caporiccio* (um termo bastante semelhante ao capriccio) para descrever, ao contrário do exemplo anterior, sentimentos de desejo. “*Mostravas' aspra come cuoi' di riccio;/ e' le fecci una mostra di moneta:/ quella mi disse:/ Avesti caporiccio?*”<sup>4</sup>.

1. In *Serio Ludere: Baroque Invenzione and the Development of the Capriccio* de Veronica White, p. 3

2. Eles removeram o cérebro com ansia e sem aversão ou horror (caprice) e usaram-nos como se fossem verdadeiras taças de beber

3. Ela agia de forma irritadiça como os espinhos de um porco-espinho;/ e eu mostrei-lhe dinheiro:/ e ela disse-me:/ tens desejo?

Esta tensão paradoxal, manifesta continuamente uma característica própria do “capricho” que sustenta a definição da palavra como um conceito contestado (*contest concept*). A sua etimologia é deveras dúbia. Lucrezia Hartman no seu livro *Capriccio: Bild und Begriff* (1973) teorizou duas possibilidades para a origem histórica da palavra *capriccio* considerando o termo em outras línguas europeias (alem do Italiano) como o Alemão (*kaprize*), Francês (*caprice*) e o Espanhol (*capricho*).

A primeira teoria parte da palavra *caporiccio* como sendo a origem de *capriccio*. *Caporiccio* seria, portanto, a combinação de *capo* (cabeça) e *riccio* (caracol/cabelo) enfatizando assim a conotação de medo (“cabelos em pé”) e também a de uma cabeça “encaracolada”, “embrenhada”, etc. A segunda teoria sugere que *capricci* deriva do Latim *capra* (cabra) enfatizando o comportamento agitado, louco, inquieto e inconstante do animal em questão. Daí a expressão espanhola “estás más loco que una cabra”.

A autora sublinha a impossibilidade de definir com certeza a origem do termo “capricho”. Outros autores, à semelhança de Hartman, também referiram esta dupla etimologia do termo, tais como Roland Kanz no seu livro *Die Kunst des Capriccio* (2002) e Gerard Genette no seu livro *Bardabrac* (2006) Alice Rathe, em *Le Capriccio dans les lettres italiannes* (1980) sugere um significado para “capricho” que, de certo modo parece englobar as duas origens etimológicas da palavra. Através da transformação dos verbos *reccapricciare* e *accapricciare* “capricho” significaria *havere qualche cosa in capo*, *havere capriccio*.

Para além das conotações de horror e desejo, o termo “capricho” acabou por albergar também uma ligação (menos conflituosa que a anterior) entre a “irracionalidade” e a “inspiração”, uma ligação em tudo semelhante à noção de furor *divinus* de Platão. Uma noção que defende que a inspiração só ocorre, ou que ocorre com mais facilidade em momentos de irracionalidade, desprovidos da razão. “Nenhum homem atinge conhecimento verdadeiro e inspirado quando preso na sua mente racional, mas apenas quando o poder da sua inteligência está aprisionado no sono ou perturbado pela doença ou alguma inspiração divina” (como citado in White, 2009).

No Renascimento o termo “capricho” era indissociável da fantasia e da invenção. Benedetto Varchi no seu *Due Lezzioni* (1549), apresenta uma definição de *capriccio*. Descreve-o como sendo um “*belli concetti... bei pensieri: ingegnose fantasie: divine invenzioni: ovvero trovati, e piu' volgarmente capricci, ghiribizzi e altri cotali nomi bassi*”<sup>5</sup>. Para além da fantasia e da invenção, Varchi, considera que o “capricho” é um *concetto* intelectual ligada ao engenho e à própria invenção fantasiosa do artista (“*havere qualche cosa in capo*”).

Cesare Ripa deu também um enorme contributo para a definição e compreensão do “capricho”. Na sua obra literária *Iconografia* (1593) ele personificou e descreveu o *capriccio*, como sendo um rapaz jovem com um chapéu de penas. A juventude do

5. Benedetto Varchi, *Opere di Benedetto Varchi*.

rapaz simbolizava a inconstância -*inconstanza*- e o chapéu de penas simbolizava tanto a inquietação, como o medo (cabelos em pé – *capelli ricci*). Na mesma obra, Ripa, destaca ainda o que para si é uma das características essenciais do “capricho”: a originalidade. “*Capricciosi* são aqueles cujas acções seguem ideias que diferem das ideias normais dos outros, mas que passam de uma ideia para outra do mesmo género; e, por analogia, ideias em pintura, música ou outros meios que surgem a partir do que é comum chamam-se *capricci*. A originalidade, mencionada por Cesare Ripa, coloca o *capriccio* no lugar da fantasia, do imaginário, do intuito inventivo do artista e por sua vez em oposição à *mimesis*. Vários autores como Comanini, Borghini, e Zuccaro sublinharam a distinção entre a imitação do natural e a imitazione fantástica, inserindo o “capricho” sempre na segunda categoria. Segundo Federico Zuccaro essa segunda categoria incluía “*bizarrie, capricci, invenzioni, fantasie, e ghiribizzi dell'uomo*” (cit. in White, 2009).

Giorgio Vasari, seguia o exemplo de Varchi, ligando o “capricho” aos conceitos de *invenzione e concetto*. De acordo com Vasari este torna-se uma forma de inspiração, uma inspiração originada por um desejo inexplicável, uma incontrollável, poderosa e inevitável necessidade. Para Vasari, como para Varchi, “capricho” surge e cresce na mente (“*il capriccio del suo cervello*”) e está associado ao intelecto do artista (“*capriccioso e destrissimo ingegno*”).<sup>6</sup> Esta relação do capricho com a imaginação e com o intelecto do artista vai, posteriormente, marcar toda a estética do género. As obras ditas, *capriccios*, vão mostrar tanto as qualidades inventivas e imaginativas do artista, como as suas capacidades intelectuais e técnicas. O “capricho” vai se tornando inseparável da disciplina do desenho – o *disegno*. Além da preocupação pela compreensão e definição da ideia, o “capricho” revela uma preocupação pela técnica, pelo seu domínio e pela sua demonstração. Segundo Giovanni Battista Armenini a técnica dos “caprichos” era improvisada (“*all' improvviso*”), rápida (“*fatto con molta... prestezza*”) e resultava em desenhos estranhos (“*stranissime*”) e incomuns (Armenini, 1587, p. 70). David Rosand no seu livro *Drawing Acts* (2002) realça esta mesma relação do *capriccio* com o desenho e com a linha. Ele afirma que o capricho é uma *dimonstrazioni dell'arte*, onde o artista demonstra tanto a sua imaginação e a sua capacidade inventiva, como as suas capacidades técnicas na disciplina do desenho e da gravura. *Capriccio* “envolve a aceitação do papel como a arena para o desenho/jogo e a linha como agente ou jogador do jogo” (Rosand, 2002).

Nas *Vite* (1550) de Vasari o termo assume numerosas formas: invenções, fantasias, paisagens e figuras decorativas subordinadas a uma narrativa principal (Alberti), o grotesco, o horror, o desejo, o *disegno*, etc. Porém a definição de Vasari mais significativa para o quadro de referências deste projecto ocorre perante as obras do artista nórdico Albrecht Dürer, *Apocalypse* (fig. 1). Estas obras funcionam, segundo Vasari como uma espécie de catarse (do grego *Kátharsis* – purificação), onde o artista “descarrega” as suas ideias – *sfogare i suoi capricci* -, os seus pensamentos

papel, de certo modo é a “descarga emocional” que Aristóteles referia. Apesar de muito dramática e romântica, esta é uma ideia bastante moderna do próprio papel da disciplina do desenho.

Como muitos dos conceitos pertencentes ao vocabulário artístico o “capricho” é definido por opostos e por inúmeras opiniões divergentes. O horror, o desejo, a irracionalidade, a inspiração, a fantasia, a imaginação, a originalidade, o desenho. A definição de *capriccio* apresenta mais tensões do que explicações, mais perguntas do que respostas. A constante tensão entre a imaginação, a intuição do artista e as “leis do decoro” coloca o capricho numa posição de confronto com a tradição. Para além da norma, da medida, das leis, o “capricho” não obedece a um pedido, a uma razão, a uma intenção ou a uma regulamentação. “Definidos por uma desconsideração pelas regras, os *capriccio* impunham as suas próprias regulamentações” (Rosand, 2002, p. 279)

Sem obedecer a uma razão aparente, ou a um conjunto de regras ou leis que possibilitem a sua definição, é quase um paradoxo procurar enquadrar e estabelecer limites de um impulso inconsistente como o capricho. Mas é exactamente nesta pluralidade de possibilidades que assenta o “capricho”. Não é possível, ou mesmo desejável sem contrariar a sua natureza de conceito contestado, reduzi-lo a um simples conjunto de pressupostos estéticos, pois eventualmente serão encontradas inúmeras oposições e contrariedades. Apesar de serem de uma relevância indispensável, estes pressupostos estéticos parecem tornar-se insuficientes para se compreender e assimilar na totalidade o “capricho”. Então o que é de facto um “capricho”? Como será possível designar uma obra de “capricho”? O que distingue uma obra de uma outra obra designada como “caprichosa”?

No livro *Ética para um jovem*, Fernando Savater (1991), desenrola um diálogo em torno dos conceitos e linhas fundamentais da ética. O livro apresenta um capítulo, de seu nome *Ordens, Costumes e Caprichos*, que estabelece campo da discussão para este trabalho.

Nesta *Ética*, Savater discute a questão porque fiz o que fiz? (mesma que dá origem à interrogação sobre os motivos destes desenhos). O autor, definindo motivos como sendo “a razão que tens ou pelo menos julgas ter para fazer alguma coisa, a explicação mais aceitável do teu comportamento quando reflectes um pouco sobre ele” (Savater, 1991, p. 39), divide-os em três tipos.

Em primeiro as *ordens*: que ocorrem mediante a obrigação ou imposição de outrem. Assentam no medo de represálias ou consequências mas também na confiança e no afecto que temos por aquele que ordena. Em segundo os *costumes*: que

que ocorrem por hábito de uma contínua repetição de um comportamento ou pela sua observação nos demais indivíduos. Estes assentam numa pressão social para a adaptação e para a própria comodidade individual. Em terceiro e por último os *caprichos*: onde “o motivo parece ser a ausência de motivo, o que mais te apetece, o puro impulso” (Savater, 1991, p. 39). São estes últimos, os caprichos, que realizamos com mais liberdade e possivelmente com mais prazer. “Suponho que, se te perguntarem se te sentes mais livre ao cumprir ordens, ao seguir o costume ou a realizar caprichos, me dirás que és mais livre quando realizas os teus caprichos” (Savater, 1991, p. 40).

Talvez seja importante, neste ponto, relembrar a pergunta que originou o desenvolvimento do presente projecto. “Porque é que desenho o que desenho?”. A palavra “capricho” surgiu como resposta a esta inquietação. Porém, como Savater indica, o “capricho” caracteriza-se pela ausência de motivo, o que me retorna à frustração inicial: os meus desenhos não têm nenhuma função, utilidade ou motivo aparente, apesar de ser neles que me sinto mais livre. Este é o paradoxo do desenho, mas também a característica fundamental destes trabalhos. Se não têm motivo, o que os motiva?

Voltando a Savater há ainda uma outra questão fundamental sobre o capricho “As ordens e os costumes têm uma coisa em comum: parece que vêm de fora, que se impõem sem pedir licença. Em contrapartida, os caprichos saem-te de dentro, jorram espontaneamente sem que ninguém tos ordene (...) o capricho é uma coisa mais tua e não depende de ninguém, a não ser de ti” (Savater, 1991, p. 40). Esta citação parece caracterizar o “capricho” em todos os seus paradoxos, na relação com o meu próprio trabalho. Já se havia referido, anteriormente, outros entendimentos sobre o “capricho” semelhantes à perspectiva ética de Savater. Porém, o facto de aqui se referir, não a obras de Arte, mas sim a acções humanas no geral, parece expandir o conceito do capricho para lá do mero resultado estético estritamente ligado a conceitos artísticos.

No presente trabalho o discurso deve-se centrar no enquadramento e análise da produção prática de objectos artísticos. Porém não são os resultados ou características ou temas destes objectos que melhor definem o “capricho”, mas sim as “decisões”. Isto é, não é o mero conjunto de características semânticas e estéticas (que têm apesar de tudo um papel fundamental na compreensão do termo) que permitem agrupar um determinado conjunto de obras e designa-las de “caprichos”; é antes o facto de os artistas decidirem não seguir as ordens ou os costumes mas sim os seus caprichos, o que lhes “sai de dentro”.

Apesar da expressão usada por Savater, “de dentro”, parecer empírica não se confunde com outros conceitos metafísicos e poéticos. Rene Huyghe começa o seu livro *A Arte e a Alma* (1960) com a seguinte citação de Van Gogh. “Os quadros têm vida própria que provem da alma do artista”. O autor desenrola todo o pensamento em

torno da interligação e interdependência da Arte e da alma. É precisamente deste conceito de alma que pretendo distanciar o entendimento do “capricho”. O “capricho” é uma decisão, uma acção que provem de algo interno ao artista, isto é, não é algo que lhe é imposto individual ou colectivamente, mas sim algo que lhe é imposto por si próprio. O “capricho” é uma *opção* do artista e é precisamente esse exercício de liberdade que permite a distinção entre uma obra e outra obra dita “caprichosa”.

Se é possível considerar o “capricho” como sendo uma acção, talvez seja prudente findar esta tentativa de o definir e passar a analisar as suas manifestações artísticas ao longo do tempo e da sua própria evolução. Apesar de todas as dificuldades e complexidades em alcançar uma definição objectiva de “capricho” e da sua falta de critérios e delimitação, a verdade é que durante vários séculos a palavra “capricho” serviu para categorizar um género artístico. Não um género definido por requisitos ou normas. A grande maioria dos “caprichos”, eram assim intituladas pelos seus próprios autores: *Los caprichos* de Goya; *Capricci di Varie Figure* de Jacques Callot.

Historicamente é possível traçar um fio condutor da evolução do “capricho”, embora um fio frágil que em certos momentos parece torcer-se tão abruptamente que poem em causa a sua estabilidade. Talvez seja impossível e até improdutivo tentar desvendar uma origem e um fim do “capricho”. Daí o sinuoso fio que conduz a evolução e história do termo dever ser construído a partir do homem e das suas acções e decisões, das suas fantasias e das suas invenções, das suas obras. Artistas como Agostino, Annibale e Ludovico Carracci, Jacques Callot, Stefano della Bella, Guercino, Salvator Rosa, Giovanni Tiepolo, Giovanni Piranesi e Francisco Goya com o seu método de trabalho, a sua técnica, as suas preocupações e as suas idiossincrasias contribuíram para a construção do género *capriccio* e é a partir deles que a sua evolução pode ser parcialmente delineada.

O capítulo seguinte forçar-se-á nestes nomes e na construção histórica do “capricho”. Pretende-se consolidar uma compreensão histórica do mesmo, mas também uma aproximação ao seu imaginário e ao processo da sua criação. Esta consolidação é uma lente que vai tornando o projecto visível, também nos seus fundamentos mais profundos. Ou seja, as obras e conceitos que discutidos reflectem nas suas causas, temas, processos e imagens os cenários da prática deste projecto. São, por isso, recorrências que tornam visíveis as opções do projecto



## **O disegñador, o inventor e o horror: dos Carracci a Goya.**

Neste capítulo serão aprofundadas as obras de três autores: Jacques Callot, Giovanni Piranesi e Francisco de Goya. Estes autores, apesar de partilharem um elo comum, estabelecem na sua obra diferentes modos de entender e produzir desenho que ajudam a compreender o campo de acção do *capricho*.

David Rosand no seu livro *Drawing Acts* (2002) escreve um capítulo onde o foco principal é o “capricho”, entendido como um acto do desenho. Numa análise às obras *Carceri d'invenzione* de Giovanni Piranesi, o autor refere-se ao “capricho” como estando dividido em três *categorias* (Rosand, 2002, p. 296). Estas categorias não parecem ter sido estipuladas com o intuito de delimitar ou enquadrar os artistas ou as suas obras. Parecem antes terem sido estipulados como modo de organização e orientação perante a existência de várias formas de acção e resultados dos “capricho”, nomeadamente na evolução da obra de Piranesi. Estas pequenas divisões de Rosand ajudam a entender quer as principais características do capricho (quer do processo quer do resultado) quer a sua própria evolução histórica.

Num primeiro momento os caprichos surgem mediante a acção do artista enquanto *disegñador* – desenhador. Aqui era a mão veloz, mas disciplinada do artista que determinava e descobria as formas; era no próprio traço que se ia desenhando e criando a imagem. Rosand relembra como Leonardo da Vinci aconselhava os artistas a desenhar e estudar cenários caóticos – cinzas, nuvens, lama, paredes manchadas – para descobrir dentro desses emaranhados de linhas e movimentos novas imagens e ideias (Rosand, 2002, p 293-294).

É através dessa rapidez do traço e da fluidez do acto (mental e físico) do desenho que surge a segunda *categoria*, onde o artista surge como inventor. O “capricho” era um lugar onde o artista, através do domínio da disciplina do desenho – *dimonstrazioni dell'arte* (Rosand, 2002, p. 286) – podia expressar a sua imaginação, as suas fantasias, as suas invenções. Veronica White referindo-se as obras de Callot, *Capricci di Varie Figure*, afirma que “as impressões serviam principalmente como um palco para a imaginação do artista e para a invenção de novas técnicas de gravura” (White, 2015).

Este potencial inventivo e fantasioso do capricho, quer pela sua técnica quer pela sua temática, evoca uma terceira categoria: “o terror provocado pelo bizarro e monstruoso – o gótico romântico latente no grotesco estético. É um efeito que antecipa os Caprichos de Goya” (Rosand, 2002, p. 298).

Veronica White em *Serio Ludere* refere a importância dos irmãos Carracci para a formulação do género “capricho” (White, 2009, p. 72). Segundo a autora Annibale Carracci com a sua obra *Diverse Figure*, onde eram representadas figuras caricaturadas, onde ele usava o desenho como modo de descanso (Malvasia, 1678, p.



334) e onde questionava o que era digno de ser representado, deu os primeiros passos que viriam a ser seguidos por Jacques Callot.

Jacques Callot foi o primeiro artista a incorporar o termo *capriccio* no título de uma obra sua – *Capricci di Varie Figure* (1617). Trata-se de um conjunto de 48 gravuras que representavam variadíssimos temas, desde paisagens naturais e urbanas, a figuras como bandidos, mendigos, pedintes, aristocratas músicos e dançarinos grotescos.

Esta série de gravuras é organizada por Callot intencionalmente de forma arbitrária, desorganizada e desconexa, saltando de um tema para outro. Este saltitar de tema e de organização ecoa a descrição de “capricho” de Francesco Alunno, em que o termo se personifica numa cabra – contagiante, impulsiva, imprevisível (Alunno, 1543, p. 52). Não será por um acaso extremamente feliz que Callot colocou dois sátiros na capa da sua obra.

Para Veronica White estas gravuras seriam como um palco para a imaginação, fantasia e capacidade inventiva de Callot (White, 2015). Este detinha em sua posse um exemplar da *Iconologia* de Cesare Ripa (1593), o que leva a autora a acreditar que ele estava ciente da necessidade do capricho ser uma forma de desenho original, inventivo, fantasioso.

Apesar o desejo de Callot de que a sua função de artista passa-se pela do inventor (de formas, de personagens, de narrativas), é possível ver nos seus trabalhos a espontaneidade do traço, do movimento e da acção de um desenhador dotado.

Em *Capricci di Varie Figure* é demonstrada também uma enorme sensibilidade na compreensão dos diferentes modos de visionar, representar e interpretar uma “imagem”. Através de figuras que olham directamente o público, personagens penduradas nas próprias molduras das imagens, narrativas inacabadas ou desconhecidas (fig.2 e fig.3) Callot deixa o observador terminar a invenção do artista com a sua própria imaginação. A ambiguidade e a subjectividade vão-se tornando evidentes e características do género “capricho”.

Extremamente influenciado pela escola dos Carracci, Callot parece, conscientemente, delinear os pensamentos e características fundamentais para a criação e definição do “capricho”. A espontaneidade das gravuras de figuras grotesca, caricaturadas e cenas mundanas, a sequência de formas fantásticas produzidas por uma rapidez e uma economia de linha, a consciência de um observador participativo, a ausência de um tema unificador, a capacidade inventiva são características do “capricho” que irão ser seguidas pelos seus *sucessores*.

Existem dois conjuntos de obras de Giovanni Piranesi importantes para o desenvolvimento do “capricho”. São elas as *Grotteschi* (fig.4) e as *Carceri d'Invenzione* (fig.5 e fig.6).

Enquanto que nas obras de Callot se destacava com maior evidência a sua capacidade de inventor (não menosprezando a sua capacidade técnica que era indiscutivelmente apurada), nas obras de Piranesi destacava-se com evidência as suas capacidades tanto de inventor como de desenhador. O traço transparece a presença do autor na própria imagem remetendo para o movimento da mão de um lado para o outro dentro do desenho. “Os 'movimentos animados' da mão remetem-nos para a realização da imagem e para o ato de desenhar” (Rosand, 2002, p. 284). Mas também como Piranesi, não representando figuras individualizadas, consegue através de “ruínas, fragmentos arquitectónicos e escultóricos, troféus e medalhas, esqueletos e figuras vivas, flora e fauna” criar narrativas extremamente complexas, subjectivas e ambíguas.

Nas *Grotteschi* a profusão de objectos, de linhas entrecruzadas e de movimentos relembram inevitavelmente o conceito de *componimento inculto* de Leonardo (referido anteriormente) (Rosand, 2002). “*Col sporcar si trova*” – a citação pertence ao próprio Piranesi (encontrada inscrita numa paleta representada numa das suas gravuras) que demonstra plena consciência nas palavras de Da Vinci.

Estas gravuras “são representações para lá da razão”, ambíguas, subjectivas, fantasiosas que inserem a paisagem como tema dos caprichos, mas acima de tudo que evidenciam “a operação da mão como agente de invenção”.

As obras de Piranesi, especialmente as *Carceri*, foram criadas como testemunho da capacidade técnica do autor, como *dimonstrazioni dell'arte*. Apesar da existência de desenhos preparatórios, estas gravuras eram quase todas feitas, segundo David Rosand, directamente na chapa. O próprio Piranesi atestava esta afirmação dizendo que não queria que as suas gravuras fossem meras cópias (Rosand, 2002, p. 290-291). “Quando crio o efeito no cobre, faço com que seja um original”.

As *Carceri d'Invenzione* foram sujeitas a uma reedição levada a cabo pelo próprio artista. As imagens tornaram-se ainda mais ambíguas, mais pesadas, com um grande contraste entre a luz e a sombra e nas palavras de David Rosand, mais “sinistras” (Rosand, 2002, p. 291). Com esta reedição e também com as obras de autores como Stefano della Bella (fig.7) e de Salvator Rosa (fig.8) o capricho foi submergindo numa categoria onde já características já existentes do capricho coabitavam com o horror, com o medo, com o bizarro, com o monstruoso, com a guerra e com a morte.

Los Caprichos do autor espanhol Francisco de Goya é uma publicação composta por cerca de 80 gravuras. Como os seus antecessores, Goya achou na gravura o meio de expressão ideal para a sua situação e para obter o resultado que pretendia (Paas-Zeidler, 2008, p. 18). Familiarizado com os “caprichos” de Callot de 1617, os de Tiepolo de 1749 e as *Carceri* de Piranesi 1745, Goya diferenciou-se dos demais artistas. Enquanto as “antigos” representavam uma colecção casual de motivos

dispersos e quase aleatórios, Goya perseguia um tema específico e determinado. Nas 80 gravuras ele focou-se em realizar “situações sociais anómalas contra as quais lutavam os iluministas” (Paas-Zeidler, 2008, p. 19).

Apesar do distanciamento temporal e também, de certo modo, temático Goya trabalhou as imagens de forma muito semelhante às de Tiepolo e de Piranesi (fig.9 e fig. 3). Mesmo existindo desenhos preparatórios para as gravuras de Goya estas eram realizadas directamente na chapa, de forma espontânea, agitada, impulsiva.

As palavras introduzidas nas imagens, aumentavam o carácter interpretativo dos desenhos, o observador era obrigado a participar e a reviver o momento representado. Segundo Sigrun Paas-Zeidler estas legendas “levam consigo todo o veneno da sátira social”. É especialmente com Goya que o capricho se enreda na sátira, na ironia - não da comicidade porque estas imagens não provocam, nem é sua intenção provocarem a gargalhada, mas sim antes uma pequeno sorriso, quase cínico e doloroso.

Goya representou o seu mundo; um mundo governado pela impiedade da inquisição e da guerra, pela ignorância e pela futilidade, um mundo absurdo e irracional, um mundo que não podia ser representado por modelos ou observações do natural. Era um mundo que só pertencia ao próprio artista, à sua imaginação, à sua fantasia.

O autor sonhando. Sua intenção é apenas desenterrar vulgaridades prejudiciais e perpétuas, com estas obras de Los caprichos, o testemunho sólida da verdade.<sup>7</sup>

7. Frase escrita pelo autor, no capricho 43 (Paas-Zeidler, 2008, p. 11)

## O capricho como um problema contemporâneo

O capricho não se enquadra numa designação de género artístico. Como já havíamos referido, os caprichos não seguiam nenhum exemplo ou conjunto de pressupostos estéticos; não era possível sistematizá-los. Mas de facto existiram diversos artistas que trabalharam sobre o seu desígnio. É esse conjunto de obras que de modo – grosseiro e aceitando as inúmeras contradições que possam existir – delimita o campo do capricho.

“Numa era de pluralismo, com tantas vertentes de diligências artísticas apoiadas por uma grande variedade de instituições, estruturas e discursos, é extremamente difícil isolar aqueles aspectos que constituem a importância do agora ou indicar o formato do futuro.”(Petherbridge, 2011, p. 412).

A contemporaneidade trouxe uma enorme diversificação de práticas artísticas que dificultou a definição de géneros. Pela autonomização dum mercado da arte, coincidente com a progressiva indiferença do modernismo pelos temas, assuntos ou realidades visuais o termo capricho – que testava os limites da *liberdade e utilidade* - deixou de ser usado como acepção artística.

Se no passado era difícil afirmar a existência do capricho como um género artístico, na contemporaneidade tornou-se impossível. Como foi referido a condição do capricho surge não de uma coerência formal, mas antes como uma decisão, como uma escolha e uma opção. Ou seja, numa visão alargada, poder-se-ia afirmar como sendo capricho qualquer obra que nascesse da pura vontade irreflectida do indivíduo.

Desenhar actualmente tem sido radicalmente moldado por (...) aqueles empréstimos sedutores à volta de noções de autenticidade e primitivismo que valorizam a inocência, a espontaneidade e a irracionalidade de uma prática livre sem preocupações com regras e marcada pela declaração retórica da novidade e/ou pelo retorno a valores primordiais (Petherbridge, 2011, p. 414)

Toda a arte se tornou caprichosa. Se se atender à afirmação de Deanna Petherbridge, pode-se comprovar como a sua definição contemporânea de desenho se cruza com a definição generalizada de capricho.

No capítulo anterior havia sido traçada uma análise da história e evolução do capricho recorrendo a obras de três artistas que trabalharam sob o seu desígnio. Estes foram escolhidos quer pela relevância para com o termo, quer pela influência que exercem no presente trabalho. Apesar, ou devido à condição plural da arte contemporânea, é possível elencar artistas que reúnem características que os

posicionam num espaço algures entre o capricho – e as suas referências – e o presente trabalho. Artistas como: Max Klinger, Marcel Dzama e Jean-Michel Basquiat.

A par de Goya, a obra de Jean-Michel Basquiat terá sido crucial para o presente trabalho.

É em resposta à frieza do minimalismo e na emersão das raízes do expressionismo alemão que se pode enquadrar a obra de Jean-Michel. Apesar da despreocupação a sua cultura artística era vasta, são evidentes no seu trabalho inúmeras referências tanto à arte clássica como à arte moderna. Também são evidentes e talvez até premeditadas ou conscientes as influências de Cy Twombly e Jean Dubuffet.

Os temas das obras de Basquiat são recorrentes: os “reis, heróis e a rua” (p. 37). O factor racial teve um peso crucial na sua obra. Filha de pai haitiano e de mãe porto-riquenha Basquiat não conseguiu disfarçar a sua revolta pela desigualdade e pelo ódio racial – por palavras do próprio autor o seu trabalho era 80% raiva (Geldzahler, 1983)<sup>8</sup>. Os seus trabalhos estão repletos de representações de desportistas, músicos e outras personalidades negras, cuja opressão social os tornou em vítimas, heróis, reis e mártires (daí a recorrência de coroas de reis e coroas de espinhos). A par de Goya também Basquiat teve, talvez de forma não premeditada, uma intenção de crítica e sátira social.

Além desses mártires, está presente em várias obras do autor norte-americano uma personagem (as vezes duas) não identificada. Em grande parte trata-se, de forma clara, de uma representação do próprio autor, as outras é deixada em aberto; não é possível saber se é novamente ele, ou um outro indivíduo, ou mesmo uma projecção dele de um ponto de vista diferente.

A sua vida marcada pelo ódio e pela arte e a sua arte marcada pelo ódio e pela vida, ditou a sua morte prematura. “Especulações sobre premonições de morte nas suas últimas pinturas ignoram totalmente que a morte sempre desempenhou um papel dominante nas pinturas e desenhos de Basquiat (...) os incontáveis esqueletos e caveiras”. (Emmerling, 2004, p. 79).

Goya e Basquiat, inseridos em realidades opostas, viveram aprisionados na sua própria existência e na ânsia da libertação dessa irracionalidade e dessa raiva representaram através do desenho, da pintura, da arte, o seu mundo, a sua realidade a sua mente.

8. Entrevista para a revista Interview.

9. ex: Ray Robinson; Miles Davies; Charlie Parker; Dizzy Gillespie; Joe Louis; Curly Russel; Sadik Hakim

## **O u t r o s   c a p r i c h o s**

**Desenho? = capricho = inutilidade + absurdo + humor**

Entenda-se, portanto, o surgimento do termo capricho como uma tentativa de resposta para a pergunta “porque desenho?”. A sua ausência de regulamentação e incapacidade de caracterização de pressupostos estéticos comuns em diferenciadas obras, não ajuda no entendimento prático do trabalho desenvolvido por este projecto. Apesar de, evidentemente, existirem processos, técnicas, temas ou preocupações semelhantes entre os diferentes caprichos estes não seguem um protocolo predefinido; - seguem antes o desejo, o impulso e a escolha do artista.

Na impossibilidade de sistematização num argumento comum de todas as características presentes nas obras anteriormente analisadas, centro agora a reflexão no corpo de desenho realizado durante este processo. Se, com o termo capricho procurei responder apenas a uma questão - talvez essa, a mais complexa e importante entre as demais – é precisamente devido à sua falta de unidade que a compreensão do meu desenho exige uma visão mais desconstrutiva do que “ser um capricho”.

Consequentemente, serão analisados e explorados diferentes conceitos que apesar de estarem interligados nos caprichos aparecem como atributos relativamente simples que orientam a procura de imagens e as relações que se estabelecem entre elas neste projecto. São esses conceitos: o absurdo; o humor e a inutilidade.



## Inutilidade

Numa tentativa de escapar as absurdidades da existência causadas por situações individuais insignificantes, tentamo-nos refugiar no desempenho de tarefas proveitosas, importantes, grandes; procuramos a nossa “realização num serviço dirigido à sociedade, ao estado, à revolução, ao progresso da história, ao avanço da ciência ou da religião” (Nagel, 1971, p. 720). Se nos refugiarmos na tarefa do desenho não será recebido nenhum alívio. Pois, “toda a arte é perfeitamente inútil” (Wilde, 1995, p. 8) – inútil porque é absurda e absurda porque é inútil.

Portanto, “porquê empregar dinheiro num âmbito condenado a não produzir lucro? Porquê destinar recursos a saberes que não trazem uma vantagem rápida e tangível?” (Ordine, 2012, p. 21).

De forma assertiva é possível compreender a utilidade e função dum médico, dum bombeiro, dum pastor, dum construtor civil, dum agricultor, dum juiz, mas dum artista ou de alguém que se ocupa do desenho não parece ser assim tão fácil. Percebe-se que a sua função é fazer arte, fazer desenho, mas a utilidade dessa mesma actividade parece ser pouco proveitosa para os indivíduos fora do círculo em que esta se inscreve.

A utilidade de algo esta intrinsecamente ligado à resposta mediática desse algo, ou seja, uma actividade só é fundamentalmente útil se num curto/médio prazo produzir algum tipo de recompensa. É nisto que o entendimento económico e social de utilidade se baseia - numa recompensa imediata, num lucro justificado - empurrando grande parte dos saberes humanísticos, e até alguns saberes científicos experimentais, para a redoma dos *saberes inúteis*.

No centro das necessidades fundamentais humanas – saúde, segurança, alimento, justiça – a arte parece tornar-se uma actividade desnecessária. Numa óptica estritamente racional e utilitária a arte – literatura, música, desenho – não terá qualquer serventia; não providenciará qualquer benefício prático para a vida humana. “No universo do utilitarismo, um martelo vale mais que uma sinfonia, uma faca mais que um poema, uma chave de fendas mais que um quadro” (Ordine, 2016, p. 10). De facto é-nos mais fácil compreender a utilidade de uma ferramenta prática, de uma actividade com um resultado imediato, do que qualquer actividade cuja recompensa não é medida ou pesada.

Porém imaginar um mundo ou uma sociedade privada de qualquer manifestação artística, inútil, afigura-se tão humano quanto aquele mundo onde o “mais nocivo dos vícios” seria a compaixão (Nietzsche, 2005, p. 17) – um mundo desprovido de humanidade, de passado e memória.

É precisamente na dúvida da credibilidade de certas actividades inúteis que se prende o questionamento dos presentes trabalhos. Isto é, por um lado é aceitável e

até desejada a sua existência inútil, mas por outro lado a sua disfuncionalidade prática provoca uma certa decepção pelo distanciamento do indivíduo e até do público

Nuccio Ordine no seu livro *A Utilidade do Inútil* (2012) exaspera-se com a paixão moderna pelo dinheiro, pelo lucro e pelo desinteresse por aquilo que, numa óptica económica, é inútil. Com inabalável firmeza o autor defende a importância vital da arte, do inútil – defende que necessitamos do inútil para viver do mesmo modo que necessitamos das funções vitais básicas. “A poesia, a necessidade de imaginar, de criar, é tão fundamental como a necessidade de respirar”<sup>10</sup>.

O autor concentra-se sobretudo num ponto de vista político e económico; onde o crescente capitalismo e a crescente preocupação pelo enriquecimento, pelo lucro e pela divisão de credores e devedores, definem útil e inútil mediante apenas um conceito: lucro. Poder-se-ia cair no erro de pensar que estas preocupações com o capital se desenvolveram exclusivamente pelas crises financeiras que hoje se veem a agravar e tornando uma realidade factual. Porém já Rousseau havia afirmado que “os antigos políticos falavam sem descanso de costumes e virtudes; os nossos não falam senão de comércio e dinheiro”(Rousseau, 2002, p. 58). Por sua vez, Pseudo-Longino, entre o séc. I e o séc. III, em *Do sublime* afirma que “a cobiça de riquezas, devido à qual todos nós estamos insaciavelmente enfermos [leva-nos] à escravidão (...). O amor pelo dinheiro é uma doença que empobrece o espírito”(Pseudo-Longino, 2005, p. 97).

A questão do útil como algo gerador de riqueza e recompensa imediata não é algo esporádico ou periódico; não é algo directamente relacionado com crises financeiras ou bélicas – é algo recorrente no “homem de olhar fixo no objectivo a alcançar”.

Parece evidente que só com grande esforço conseguiríamos architectar uma sociedade desprovida de manifestações artísticas e inúteis. Mas de que nos servem essas *inutilidades* de facto?

No artigo *A utilidade do saber inútil* (1939)<sup>11</sup> de Abraham Flexner, o autor dá-nos vários exemplos nos quais a investigação científica – nomeadamente no electromagnetismo e na bacteriologia – focada somente na descoberta, na curiosidade e não na busca de utilidade e lucro, forneceu, posteriormente, bases importantes para a formulação de teorias e mecanismos deveras revolucionários. Pode-se compreender com certa facilidade como uma investigação científica instigada apenas pela curiosidade pode, mais tarde, dar frutos uteis e até lucrativos e recompensadores.

Quanto à arte este entendimento não é tão imediato. Apesar do autor afirmar que as suas palavras direccionadas para a ciência experimental também se podem aplicar à música, à literatura, à arte e a qualquer “expressão do livre engenho”, a sua resposta para a inutilidade das mesmas tem tanto de bela como de ineficaz. “O facto de

10. Citação de Eugene Ionesco (Note e contro-note, 1960) in *A utilidade do inútil* (pag.18) de Nuccio Ordine.

11. Data original do artigo. O presente na bibliografia pertence uma edição de 2012.

serem [a musica, a literatura, ...] gratificantes para uma alma individual empenhada na sua purificação e elevação espiritual é a única justificação necessária”(Flexner, 2016, p. 169).

Nuccio Ordine dá-nos uma resposta mais afirmativa e eficaz. “(...) a literatura e os saberes humanísticos, a cultura e a instrução, constituem o liquido amniótico ideal em que as ideias de democracia, de liberdade, de justiça, de laicidade, de igualdade, de direito à crítica, de tolerância, de solidariedade, de bem comum, podem conhecer um desenvolvimento vigoroso” (pag. 32).

*Com o seu tremendo sentido prático, ela não conseguia perceber o negócio do coronel, que trocava os peixinhos por moedas de ouro e depois transformava as moedas de ouro em peixinhos e assim sucessivamente, de modo que cada vez tinha de trabalhar mais à medida que mais vendia, para satisfazer um círculo vicioso exasperante. Na verdade, o que a ele lhe interessava não era o negócio mas sim o trabalho.*

Márquez, 2002, pag. 162

Racional e objectivamente não se consegue prever uma utilidade prática para todas estas inutilidades. O desenho que compõe este projecto é, em si mesmo, inútil.

É precisamente por ser inútil que o desenho me permite agir de forma desinteressada, focada somente na sua própria acção e no seu próprio objectivo, sem preocupações externas financeiras, económicas ou sociais; simplesmente focado – ou absorto – no meu trabalho. É por não ter qualquer função prática que posso dizer que é um capricho, que é absurdo, que é exactamente aquilo que me apetece. Não é suposto ser útil. Imagine-se que no começo de um desenho lhe é atribuída a função de revigorar a liberdade, a tolerância, a democracia ou a justiça. Paralisado pela responsabilidade, não conseguiria desenhar coisa alguma, pois o desenho não tem essa função. Não tem qualquer função, sem ser o autocomprazimento a vontade caprichosa. É nesta acepção que a história da inutilidade se cruza com a história do capricho.

O facto de o desenho ser inútil é, portanto, o que lhe permite ser livre, fantasioso, disparatado, absurdo.

## O Absurdo

De certo modo parecia absurda, a minha tarefa de desenhar. Absurda porque não tinha qualquer utilidade, qualquer funcionalidade; não tinha qualquer justificação; a sua existência não era lógica. Persistia em existir. É na impossibilidade de compreender o sentido ou a lógica da persistência do desenho no meu dia-a-dia que o absurdo se revela como finalidade do desenho.

Na sabedoria popular ou no uso diário absurdo significa aquilo “que é destituído de sentido, de racionalidade; que não se enquadra em regras e condições estabelecidas; aquilo que é contrário à sensatez e ao bom senso; qualidade ou condição de existência num mundo sem sentido ou irracional” (Villar, 2011, p. 24). Apesar da utilidade que possa ter a definição mais objectiva do termo, trata-se menos de compreender a semântica da palavra, do que usar o absurdo como sentimento, como preocupação e como presença à qual nos é difícil de escapar.

Para compreender o que é esse sentimento de absurdo, Albert Camus (1948) relembra-nos o mito grego de Sísifo. Consta que Sísifo, rei de Corinto, seria um mortal cuja audácia, inteligência e astúcia enfurecera os Deuses<sup>12</sup>. Não se tratava de todo de um homem honesto, “tinha tendências para a profissão de bandido” (Camus, 1948, p. 125). A sua ardileza permitira-o enganar a morte por duas vezes e por fim, fartos da arrogância do mortal os Deuses condenaram Sísifo para a eternidade.

Os deuses tinham condenado Sísifo a empurrar sem descanso um rochedo até ao cume de uma montanha, de onde a pedra caía de novo, em consequência do seu peso. Tinham pensado com alguma razão, que não há castigo mais terrível que o trabalho inútil e sem esperança. (Camus, 1948, p. 125)

Observando-o, compreendemos a dor e o desespero que o absurdo pode infligir. E assim continua Sísifo consciente da inutilidade da sua tarefa infinda.

A maior parte das pessoas sente, ocasionalmente, que a vida é absurda, e algumas sentem-no vividamente e continuamente.” (Nagel, 1971, p. 716). Evidentemente que o caso do grego Sísifo é tido aqui como extremo e levado ao limite da imaginação, mas de facto o sentimento do absurdo é reconhecido como uma experiência partilhada. É possível apontar inúmeras situações às quais podemos chamar de absurdas, “Um notório criminoso ser nomeado presidente de uma grande fundação filantrópica; declarares o teu amor por telefone a um anúncio gravado; enquanto estás a ser nomeado cavaleiro as tuas calças caírem” (1971, p. 718). A exclamação quotidiana “Que absurdo!” confronta-nos com a falta de sentido generalizada, a mesma que se revela no sentimento de uma certa melancolia que a expressão “isto é um absurdo” encerra. Mas como se reconhece estas situações absurdas? De onde surge o

12. Ver Dicionário de Mitologia Grega e Romana de Joël Schmidt e Mitologia griega e romana de Juan Humbert. Os autores descrevem Sísifo com diferentes perspectivas.

sentimento de absurdo?

Camus no seu ensaio sobre o absurdo, *O Mito de Sísifo*, afirma que “o sentimento do absurdo pode esbofetear qualquer homem, à esquina de qualquer rua” (1948, p. 22). A mais ínfima ocorrência pode provocar o sentimento descrito por Camus e sentido por Sísifo de que a vida e a existência são absurdas. Apesar de ser uma questão de grande importância e preocupação, o surgimento do sentimento de absurdo é - à semelhança de todas as grandes problemáticas - “miserável”. “Todas as grandes acções e todos os grandes pensamentos têm um início irrisório. (...) na esquina de uma rua ou no tamborete de um restaurante. O mesmo acontece com o absurdo”(Camus, 1948, p. 23-24).

Não é por acaso que Camus, na afirmação anteriormente citada, emprega o verbo “esbofetear”. De facto o homem preso na sua habitual rotina não se apercebe da absurdidade que o rodeia, da absurdidade da sua situação, no extremo, da absurdidade da sua vida e da sua existência. Até ao dia em que lhe surge a pergunta “porquê?”, e como que puxado de um sono profundo, esbofeteadado, invadido pelo sentimento do absurdo, dá-se conta da ausência de sentido lógico da sua própria realidade.

Eis que surge o problema e o interesse do sentimento do absurdo. Uma vez descoberta e reconhecida essa ausência de sentido, de lógica, de razão, essa presença absurda é-nos impossível de negar, esquecer ou simplesmente ignorar. “(...) o homem é sempre presa das suas verdades. Uma vez reconhecidas, não pode libertar-se delas (...). Um homem que se torna consciente do absurdo fica-lhe ligado para todo o sempre” (Camus, 1948, p. 41). É um acordar definitivo, onde o homem é forçado a viver sabedor da sua existência absurda ou simplesmente, a desistir.

Na compreensão da origem do absurdo é perceptível também a sua fatalidade. Mas fica pendente o entendimento daquilo que realmente é o absurdo, aquilo que torna uma situação absurda. Afinal o que é o absurdo?

Søren Kierkegaard, considerado talvez o primeiro pensador a se debruçar sobre as questões que viriam a fundar o existencialismo, define absurdo da seguinte forma:

O que é então o absurdo? O absurdo é que a verdade eterna ter surgido atempadamente, que Deus tenha surgido, tenha nascido, tenha crescido, etc., tenha surgido tal como cada ser humano, indistinguível de qualquer outro.

Não é fácil entender com exactidão o pensamento de Kierkegaard. O próprio Camus afirmava que é difícil assimilar proposições claras diante dum autor tão “fugidio” (1948, p. 45). Porém, é possível deduzir, perante a afirmação de Kierkegaard, que o absurdo ocorre quando o homem - na sua busca de clareza, resposta e unidade - se depara com a infinitude e irracionalidade do mundo e do universo; quando confrontado com a irreducibilidade da vastidão da realidade o homem impossibilitado do seu desejo de síntese sente-se “desesperado”, “angustiado” (Kierkegaard, 1980).

Passado quase um século, Albert Camus defende uma ideia de absurdo em tudo semelhante à de Kierkegaard. Uma ideia onde o absurdo é definido pela discrepância entre o fervoroso desejo de lógica e de resposta e o profundo silêncio irracional do universo. “Tudo o que se pode dizer é que esse mundo não é razoável em si mesmo. Mas o que é absurdo é o confronto desse irracionalismo e desse desejo desvairado de clareza, cujo apelo ressoa no mais profundo do homem” (Camus, 1948, p. 31). É importante salientar, no discurso do autor, a sua insistência na necessidade do homem de obter respostas, de ver clarificadas as suas dúvidas, de sintetizar o infinito. Dessa natureza incontável e insaciável nasce a inevitabilidade do sentimento do absurdo, pois o homem tem apenas uma certeza – a certeza de que nada sabe<sup>13</sup>, a certeza das “paredes que o cercam” (p. 36).

Thomas Nagel, filósofo norte-americano, define absurdo em sintonia com ambos os autores.

Na vida normal uma situação é absurda quando inclui uma discrepância conspícua entre pretensão ou aspiração e realidade. (...) A ideia de que a vida no seu todo é absurda aparece quando percebemos, talvez vagamente, uma pretensão ou aspiração inflacionada que é inseparável da continuação da vida humana e que torna a sua absurdidade inescapável, excepto se se escapar da própria vida (Nagel, 1971, p. 718).

Estes três pensadores demonstram uma noção coerente do absurdo, apesar das posições distintas a partir das quais o analisam. De facto o que os distingue é a opinião quanto ao modo de escapar deste sentimento; quanto ao modo como o homem pode ou deve fugir do absurdo. Para Camus parecem existir três maneiras de lidar com o absurdo: o suicídio; o salto para a fé, ou simplesmente, a fé (designado por Camus como “suicídio filosófico”) e a “revolta”.

Camus, apesar de dedicar algum tempo e algumas páginas à exploração do suicídio como fuga do absurdo, não considera esta opção uma hipótese viável para escapar à absurdidade, qualquer que ela fosse. Para ele o suicídio é confessar-se que se foi “ultrapassado”, que se deixou vencer pela absurdidade e que por sua vez, este acaba por ser também uma acção absurda.

13. Frase proveniente da narrativa de Platão sobre o filósofo Sócrates que principiou o pensamento de Søren Kierkegaard sobre a subjectividade.

A admiração que Camus tem por Kierkegaard tem tanta força como o repúdio que o primeiro sente pelo modo como o autor dinamarquês usa a fé para escapar da absurdidade da existência. Negando qualquer possibilidade de compreensão racional, Kierkegaard - apenas com a sua subjectividade individual, interior - opta pela fé, pela crença num Deus. Ora para Camus isto constitui um suicídio filosófico, pois este pensamento recusa qualquer tipo de dedução racional e lógica. “ (...) se eu reconheço os limites da razão, reconheço também os seus poderes relativos” (Camus, 1948, p. 47-48). O absurdo não nasce somente da constatação da irracionalidade, mas antes do confronto dessa irracionalidade com o desejo e nostalgia de unidade, ou seja é através da razão que o homem descobre e reconhece a impossibilidade da própria razão. “O absurdo é a razão lúcida que constata os seus limites” (p. 55). Daí ser igualmente impensável para Camus este salto para a fé, para o cristianismo no caso de Kierkegaard.

“O importante, dizia o padre Galiani a Madame d'Epainay, não é curarmo-nos, mas sim vivermos com os nossos males” (p. 46). Esta é, de certo modo, a solução de Camus para o absurdo. Enquanto o profundo desejo de Kierkegaard é curar-se, Camus pretendia viver naquilo a que o autor dinamarquês designava como “desespero” (Kierkegaard, 1980). A solução seria portanto a revolta – esta revolta consiste no sistemático confronto do homem com o seu próprio desconhecimento; consiste no questionamento, a cada segundo, das possibilidades da matéria, do real, do mundo.

Assim sendo o homem deve agir e comportar-se de acordo com o absurdo. Na opinião de Camus o absurdo dá acesso a uma liberdade de acção infinita. Antes de se dar conta da absurdidade, o homem quotidiano vive com um propósito, um objectivo, uma justificação e com preocupação no seu futuro. Agora, com a presença do absurdo e da morte como única realidade, ele constata a sua anterior ilusão de liberdade. “Mas o que significa a vida em tal universo? De momento nada mais do que a indiferença pelo futuro e a paixão de esgotar tudo o que nos é dado” (Camus, 1948, p. 63). Esgotar a vida, experimentar tudo o que nos seja possível, viver mais. Com a consciência do absurdo e da efemeridade que nos é própria, Camus propõem que se viva e se esgote a realidade sensível, e aquando da morte se parta irreconciliado e não de bom grado.

*Ó minha alma, não aspíres à vida imortal,  
Mas esgota o campo do possível.*<sup>14</sup>

14. Epigrafe do livro Mito de Sisifo que o autor, Albert Camus, atribui a Píndaro (poeta grego)



Viver assim no absurdo, sem a ambição e a mentira da eternidade, sem a ilusão de um Deus onnipresente e onnisciente, sem a esperança num pós-vida, sem a pretensão dum controlo racional e sem a ansiedade de respostas iluminadas é o que confere ao homem o seu orgulho, a sua grandeza e a sua nobreza. Ou pelo menos assim pensava Albert Camus.

Seria um erro querer ver qualquer símbolo, e julgar que a obra de arte possa ser considerada, enfim, como um refúgio frente ao absurdo. Ela própria é um fenómeno absurdo e trata-se somente da sua descrição. Não oferece saída para o mal de espírito. É pelo contrário, um dos sinais desse mal que o repercute em todo o pensamento de um homem. Mas, pela primeira vez, ela faz sair o espírito de si próprio e coloca-o em face a outrem, não para que ele aí se perca, mas para lhe apontar, com um dedo seguro, o caminho sem saída por onde todos vão (Camus, 1948, p. 101)

No início do presente capítulo era referida a absurdidade sentida na prática de actividades artísticas como o desenho. Não se confunda o pequeno incómodo sentido aqui por uma actividade de ocorrência quotidiana com a angústia desenvolvida pelos referidos autores perante a irracionalidade da existência. Mas de facto a arte não constitui uma solução ou refúgio para o sentimento do absurdo. Trata-se antes de uma evidência, de um testemunho dessa mesma absurdidade.

Camus encara este sentimento do absurdo como se de uma doença se tratasse, um mal de espírito e na sua solução surge a revolta de um ser que aguentando a dura realidade absurda mostra o caminho a ser percorrido a outros seres não tão sabedores e afortunados. A ideia de algum trabalho poder ou dever ser uma instrução ou recomendação parece desviar-se do seu propósito e interesse. É na permanente dúvida e questionamento que assenta a orientação desta prática, que na impossibilidade de ser sintetizada se torna apenas testemunho do absurdo.

Os dois autores referidos – Kierkegaard e Camus - baseiam o seu pensamento e o seu discurso numa tentativa de fuga ou de solução para o absurdo, como se fosse uma “doença de espírito”. Kierkegaard parece querer curar-se e Camus, heróica e inutilmente, parece abraçar a sua doença incurável. Um, desesperado refugia-se na fé, o outro igualmente angustiado propõem permanecer no absurdo demonstrando a sua nobreza, superioridade e revolta frente ao seu destino inevitável. Os pensamentos existencialistas embrenhados na negação da razão, absortos na



irredutibilidade do universo focam-se com excessiva convicção numa solução para a sua própria existência. “Se o sentido de absurdo é uma forma de perceber a nossa verdadeira situação, então que razão podemos ter para nos ressentirmos ou para lhe fugir?” (Nagel, 1971, p. 727).

Thomas Nagel concorda, como havia sido referido anteriormente, com a definição de absurdo de Kierkegaard e de Camus. Porém afasta-se destes dois pensadores pelo modo como estes reagem perante a constatação da absurdidade. “ (...) [o absurdo] resulta da capacidade para compreender as nossas limitações humanas. Não é necessário que seja uma razão para agonia a não ser que o transformemos nisso. E também não precisará de invocar um desprezo desafiador do destino que nos permite sentirmo-nos corajosos ou orgulhosos.” (Nagel, 1971, p. 727).

Este pensador contemporâneo distancia-se assim do desespero de Kierkegaard e da bravura de Camus. O autor proporciona uma visão bastante mais aproximada do lugar que o absurdo ocupa no meu trabalho prático. Apesar da evidência da absurdidade da nossa existência ou de qualquer que seja a situação em que nos encontremos, de nada nos serve o desespero ou a bravura. O absurdo, segundo Thomas Nagel é a coisa mais humana em nós (p. 726) pois somos os únicos seres inevitavelmente conscientes de si próprio; somos o único ser capaz de dar um passo atrás (p. 720) e vermo-nos de fora, do alto. Se em nada nos é benéfico a angústia, a bravura ou o orgulho, “nós podemos-nos aproximar das nossas vidas absurdas com ironia em vez de heroísmo ou desespero” (Nagel, 1971, p. 727).

Neste trabalho o absurdo surge pelo modo irónico, inconsequente e até irreflectido com que é manuseado aquilo que assombra, incomoda, persegue; aquilo com que, frequentemente recomendam que não se brinque. Não existe espaço para a profundidade da existência humana ou a infinitude do universo. Não existem quaisquer indicações de caminhos, quaisquer intenções de moralização ou ensinamento. São apenas e simplesmente o confronto, a exposição aberta e inconsciente daquilo que geralmente achamos ter um grande peso, daquilo que é simples e inevitavelmente incomodativo ou demasiado importante para ser ironizado.

De facto, pouco me encanta a absurdidade da existência. O que realmente potencia o desenho são pequenas situações que apesar do desespero e da angústia podem encarar-se como Thomas Nagel aconselhava, com ironia, com uma certa dose de humor. Como por exemplo:

- No livro de Marc Levy, Filhos da Liberdade (2009), dentro de um vagão de um comboio com destino a Auschwitz encontra-se Jeannot. Devorado pelo terror Jeannot tentava arranjar razões para sobreviver. Até que o seu irmão Claude lhe diz que no fim daquilo se irá casar com a mulher mais bela do mundo. Jeannot olhando para a desgraça em que se tornara a cara e o corpo do irmão não consegue evitar uma

gargalhada imaginando o seu irmão com aquele aspecto conquistar o coração de alguém. “Claude torce o nariz e junta-se ao riso louco e absurdo que não nos deixava” (Levy, 2009, p. 238).

- ou no livro de Kafka, *A metamorfose* (2015), onde a personagem principal, Gregor Samsa, acordando de manhã e constatando que se havia transformado numa horrendo insecto, se preocupa de imediato com que desculpa deveria dar ao seu patrão para justificar a ausência ao trabalho.

- ou num caso descrito por Freud (1976). Onde um condenado à morte enfrenta a sua execução numa segunda-feira e perante tal acontecimento exclama, “Bem, a semana está a começar optimamente” (Freud, 1976, p. 385).

- ou na história de São Lourenço que foi condenado à morte pelo Imperador Valeriano. Conta a tradição que durante a sua execução – numa grelha, a arder, queimado vivo – São Lourenço havia exclamado para o seu carrasco, “podem-me virar agora, pois este lado já está bem assado” (Voragine, 1913, p. 419-426).

- ou no filme *Life of Brian* dos britânicos Monty Python, onde um grupo de crucificados canta em coro crescente: “Olhe sempre para o lado bom da vida...” (Python, 1979).

A sensação do absurdo revela-se em situações muito distintas. É uma sensação própria que resulta de um desencontro ou inadequação, entre o que é espectável e o que acontece realmente, podendo encontrar-se na maior das tragédias e na maior das insignificâncias quotidianas.

A experiência de absurdo (que se transfere para a escolha de imagens, narrativas, composições, temas) pode, por isso, ser subtil, reflectida em episódios quotidianos, simples, bastante menos trágicos e consequentemente menos ousados e cómicos, conservando nessa quotidianidade as marcas com as quais põe em causa o sentido que esperamos.

## Humor

O humor aparece nesta equação como uma estratégia, talvez involuntária, de ultrapassar a absurdidade e a inutilidade. Surge a partir de Thomas Nagel, como uma forma de tornar mais suportável aquilo que em princípio seria sério, preocupante, grande e pesado; funciona como uma espécie de mecanismo de defesa, pouco eficaz. Digo pouco eficaz porque mesmo escarnecendo da morte, São Lourenço morreu, inevitavelmente, queimado de ambos os lados. Quer a inutilidade, quer o poder do humor, tornam-se também bastante limitados e ambíguos.

Humor: “estado de espírito ou de ânimo; disposição, temperamento; comicidade em geral; graça, jocosidade; expressão irônica e engenhosamente elaborada da realidade; espírito; faculdade de perceber ou expressar tal comicidade” (Villar, 2011, p. 1289). Além da definição de humor importa compreender os seus possíveis usos. Ou seja, é necessário compreender de que modo é que o humor ou a ironia são usados na criação das imagens, desenhos e narrativas.

Existem, segundo John Lippitt (1996, p. 63) três teorias do humor que tentam explicar o porquê e o quando da gargalhada, do riso, da comicidade. A primeira é designada por teoria da superioridade – é entendida como verdade desde Platão até Thomas Hobbes e é talvez a responsável pela má reputação que o riso possa ter. Resumidamente, nesta teoria entende-se que o riso ocorre com a constatação da nossa superioridade perante uma outra entidade por sua vez inferior.

No diálogo, *Filebo* de Platão, Sócrates em conversa com Protarco revela-lhe que nos rimos daqueles que se julgam mais belos, mais ricos, mais inteligentes que aquilo que realmente são (Platão, 1984, p. 177-236). Em suma, rimo-nos daqueles que agem em contradição com a inscrição cavada no Templo de Apolo em Delfos – “conhece-te a ti mesmo”; rimo-nos da ignorância dos demais - e se por sua vez a ignorância é algo lamentável e mau rimo-nos de algo errado nos outros levanta, na opinião dos autores, uma questão ética problemática.

Contudo, apesar da importância dos escritos de Platão, é a Thomas Hobbes que, comumente, se atribui a teoria da superioridade (Lippitt, 1995, p. 54). De facto a sua noção de humor não difere muito da de Platão, onde este é tido como algo socialmente errado e, pela sua ausência duma lógica racional, quase dispensável. “E portanto muito riso pelos defeitos dos outros é um sinal de pusilanimidade. Porque para grandes mentes, uma das funções apropriadas é ajudar e libertar os outros do escárnio; e comparar-se apenas com os mais capazes.” (Hobbes, 1996, p. 38).

David Heyd resume assim o pensamento da teoria da superioridade e de Thomas Hobbes: “O riso é uma emoção cuja análise tipicamente reflecte a concepção geral Hobbesiana da natureza do homem como uma criatura social: a competição incessante por posições de poder, a implacável luta por auto-preservação, e a natureza puramente egoísta do homem, que aspira continuamente a superioridade sobre os outros” (Heyd, 1982, p. 286).

A segunda teoria seria a teoria da incongruência. Esta, defendida por Kant e Schopenhauer, diz que nos rimos quando confrontados com a discrepância entre a expectativa e a realidade, ou seja, entre aquilo que esperamos que seja ou aconteça e aquilo que realmente é ou acontece. “A razão do riso em todo caso é simplesmente a repentina percepção da incongruência entre um conceito e os objectos reais que foram pensados através dele em alguma relação, e o riso por si só é apenas a expressão dessa incongruência” (Schopenhauer, 1887, p. 271).

Esta teoria surge em oposição ao pensamento da teoria da superioridade e de Thomas Hobbes, que apenas considerava o ponto de vista daquele que recebe a gargalhada; daquele que é escarnecido, esquecendo-se que o riso acontece também pela constatação das incongruências, das absurdidades. Como afirmava John Lippitt “o verdadeiro objecto do riso é o absurdo; e é isto – o absurdo em si mesmo – que é a causa predominante de divertimento” (1995, p. 57).

A terceira teoria pode designar-se pela teoria da libertação de energia, e tem como principal defensor e propulsor Sigmund Freud (Lippitt, 1995). Nesta, o riso é entendido como um modo de aliviar as inibições e tensões que geralmente reprimimos, ou seja, funcionaria como uma espécie de válvula – onde é libertada uma quantidade de energia quando a pressão é demasiado elevada. É num pequeno texto, *Humor* (1976, p. 385), que Freud explora este entendimento do riso e do humor; e é nesse mesmo texto que é narrada a história referida anteriormente (pequena história de um condenado à morte) onde é compreensível o pensamento do autor.

Em suma, nesta teoria, o humor será “uma espécie de consolo, o equivalente a dizermos a nós mesmos: “Repara, é a isto que o mundo, aparentemente tão assustador, se resume: a uma brincadeira de crianças com o qual vale a pena fazer uma piada” (A. Pereira, 2016, p. 19)

Thomas Hobbes focava-se fundamentalmente naquele que era vítima do riso, por assim dizer, naquele que era escarnecido. Kant, Schopenhauer e toda a teoria da incongruência centrava-se por sua vez no objecto da comédia, ou seja, naquilo que provoca o riso. Numa última fase, Freud, focava-se principalmente no indivíduo que ri.

*Os meus gatos  
gostam de brincar  
com as minhas baratas*

(Lopes, 2004, p. 128)

Numa análise ao poema de Adília Lopes, *Autobiografia sumária*, Ricardo Araújo Pereira descreve o processo pelo qual se deixa arrastar para criar os seus trabalhos humorísticos. “Os meus gatos, isto é, aquilo que em mim é felino, arguto, crítico (...), perspicaz - e até cruel - gosta de brincar com as minhas baratas, ou seja, com aquilo que em mim é repugnante, negro, rasteiro, vil” (A. Pereira, 2009). O facto de a interpretação não corresponder com a intenção da escritora, não afecta a sua validade. Obviamente que o meu trabalho prático não tem a mesma intenção que o trabalho do humorista, porém o processo de remexer naquilo que é sujo, desagradável e absurdo à procura de humor é uma das condições que orienta a procura das imagens, das palavras e as relações que entre elas se estabelecem

Entenda-se por humor a seguinte equação aconselhada pelo mesmo autor da interpretação do anterior poema: comédia = tragédia + distância<sup>15</sup>. A distância nesta equação pode ser entendida de três maneiras: a distância temporal; a distância entre mim e um outro indivíduo – distância geográfica, social e afectiva<sup>16</sup>; e por último (e mais relevante) a distância entre mim e mim mesmo. A propósito deste último distanciamento Neil Simon - num prefácio de uma colectânea das suas peças - conta a história de uma discussão que teve com a sua esposa. No calor de uma discussão mais acesa a mulher arremessara-lhe com uma costeleta congelada, que lhe acertou no sobrolho. Nesse momento o autor diz ter-se sentido transportado para um lugar fora de si mesmo – aquele passo atrás que também Thomas Nagel se referia (Nagel, 1971, pag. 720). Deixara de ser um interveniente enraivecido, furioso e passou a ser um paciente espectador, onde a discussão trágica e desesperante transformara-se em algo ridículo, insignificante e cómico, pois minutos a seguir estariam ambos, marido e mulher a jantar a arma arremessada.

Aliada à distância, a tragédia parece ser o segundo elemento fundamental para o humor. “Talvez saiba melhor por que é que apenas o homem ri: apenas ele sofre tão profundamente que teve de inventar o riso. O animal mais infeliz e mais melancólico é, apropriadamente, o mais alegre” (Nietzsche, 1967, pag. 56). O Homem, o único ser auto consciente (Nagel, 1971, pag 725), será o que mais sobre e por consequência da sabedoria da sua própria existência sofredora e absurda é também o único que ri.

Não se entenda aqui unicamente o sofrimento devastador e desesperante. Toda a existência tem um potencial assustador<sup>17</sup> e o facto de ser eu a partir uma unha já por si é motivo dramático de tragédia. Entenda-se portanto tragédia como a mais

15. Adaptação para a frase atribuída a inúmeros autores (Mark Twain, Carol Burnett e Woody Allen): comédia = tragédia + tempo.

16. Mel Brooks, “Tragédia é eu partir uma unha; comédia é tu caíres no buraco do esgoto e morreres”.

17. “Toda a existência me mete medo, desde a mais pequena mosca aos segredos da encarnação” (Kierkegaard, 1839)

comezinha das dores, a mais leve e insignificante comichão, a mais suave das brisas quotidianas – não se pode esquecer dos sofrimentos profundos do Homem (Nietzsche, 1967).

O humor pode ser, então, uma estratégia para reagir ao sofrimento (...)  
uma atitude equivalente à da criança que,  
depois de levar uma palmada, diz, de lágrimas nos olhos: “Não me doeu”.

É na ideia de Ricardo Araújo Pereira que o humor, presente neste trabalho, se enquadra com mais exactidão. Um humor que brinca com o que em nós é repulsivo (baratas), trágico e absurdo; um humor que se centra sobretudo na nossa (minha, neste caso) própria desgraça.

Thomas Hobbes apenas vê o lado daquele que é vítima do riso, daquele que é escarnecido esquecendo-se que o objecto do humor muitas vezes é a simples absurdidade, e que nos podemos rir de nós próprios. Porém o autor acerta na parte de que quem quer fazer rir - o humorista ou o comediante - é alguém que talvez seja mais frágil mais fraco que os demais. Porém, não usam o humor como mecanismo de superioridade, mas sim como mecanismo de defesa. “Talvez as pessoas que fazem do humor uma segunda natureza sejam mais frágeis que as outras, tenham mais dificuldade em lidar com a aspereza do mundo” (A. Pereira, 2016, pag.24). Trata-se de uma defesa contra as absurdidades da existência, mas não, somente, as absurdidades de Camus e de Kierkegaard, onde o mundo e o universo são exasperantes, são antes as absurdidades de partir as unhas, de simplesmente nos vermos de fora; ridículas absurdidades que parecem tão grandes antes de serem ridicularizadas. O humor e o absurdo aliam-se de forma evidente - assim o afirma John Lippit e assim já o aplicavam os dramaturgos do teatro do absurdo (Esslin, 1968).

É evidente que o humor não pretende despoletar gargalhadas, não se trata de uma anedota. Aliás o seu entendimento como humor ainda é bastante dúbio, como no próprio capricho em geral. O humor aqui existe como uma consequência do passo que é dado atrás, onde nos é possível ver a nós próprios de cima e ridicularizar, advertir e brincar com esse ser e a situação onde ele se inscreve. Trata-se, portanto, de uma justaposição de realidades, objectos e situações normalmente distanciadas; do confronto de narrativas, potencialmente, incómodas ou desagradáveis que pela sua estranheza familiar provocam uma inquietação risonha e infantil.

Não é bem humor, muito menos tragédia, não sei se é absurdo, mas é através destas construções que tento combater com ironia (Nagel, 1971), em vez de desespero, crença (Kierkegaard, 2009), revolta e heroísmo (Camus, 1948), a inutilidade e absurdidade destas imagens, destes desenhos, destas situações - da existência quem sabe?

**N o v o   c a p r i c h o**

Este capítulo foca-se no processo de desenho, relacionando a sua condição de capricho com as interrogações sobre a inutilidade, o absurdo e o humor.

Os três projectos sobre os quais este capítulo se debruça serão um capricho (com todas as complexidades de definição e compreensão – o belo, o medo, as cabras, os caracóis, as coisas na cabeça, a originalidade, a invenção e fantasia, a demonstração de arte) onde a inutilidade, o absurdo e o humor são tidos como as suas principais características.

*Não penso em arte quando trabalho. Tento pensar na vida.*<sup>18</sup>

A frase proferida por Basquiat determina, de forma romântica, o que se sucede no momento exacto da produção do desenho. A sua natureza desinteressada e inútil permite-lhe, precisamente, que derive do mais insignificante nada. Isto é, no momento da sua produção o pensamento não se desloca de forma organizada, *fechada* e focada na procura de um objectivo, desloca-se antes de forma inquieta, inconstante (como um cabra) e aberta onde o objectivo – o resultado final – é dos factores menos importantes.

Considerando que o desenho pertence a “qualquer pessoa que manuseie um lápis” (Petherbridge, 2011, p. 432), existem aqueles que o usam de forma objectiva, focados num resultado bastante concreto. Entenda-se, portanto, que, consciente das diferentes naturezas da prática do desenho, reduzo esta exploração à minha própria experiência dessa disciplina; ao modo como eu opero e inicio a sua produção.

John Cleese, abordando o tema da criatividade (1991), divide o modo que as pessoas adoptam para trabalhar em duas situações: modo *aberto* e modo *fechado*. Por modo fechado entende-se um modo onde nos comportamos de forma objectiva, focada e com um propósito delineado; é “um modo no qual podemos ficar bastante stressados e até um pouco maníacos, mas não criativos”. Por outro lado, modo aberto seria o modo no qual é possível ser criativo; um modo “relaxado...expansivo...um modo menos objectivo...onde, provavelmente, somos mais contemplativos, mais inclinados para o humor”.

No livro *Lateral Thinking* (1997), Edward de Bono sugere, à semelhança de John Cleese, que a criatividade, não sendo um talento, pode e deve ser ensinada. O autor faz uma divisão do pensamento humano em tudo semelhante aos modos proposto pelo humorista: pensamento vertical e pensamento lateral. “O pensamento vertical preocupa-se com provar e desenvolver conceito padronizados. O pensamento lateral preocupa-se em reestruturar esses padrões (perspicácia) e provocar conceitos novos (criatividade)” (Bono, 1997, p. 13)

Não existe no discurso de nenhum dos autores qualquer juízo de valor; nenhum modo ou pensamento é superior ou inferior ao outro. Bem pelo contrário, são complementares, a sua existência imprescindível à existência do outro (Bono, 1997,

18. Jean- Michel Basquiat numa entrevista para a revista alemã *Wolkenkratzer* com Isabelle Graw. (Emmerling, 2004, pag. 75)



, p. 13). Se, no modo aberto, foi descoberta a hipótese que se afigura ideal, a solução pela qual ansiávamos, é necessário de seguida passar para o modo *fechado* (pensamento vertical) para a podermos executar, concluir eficaz e satisfatória.

Se for possível determinar o início de um desenho, esse início teria origem algures no modo aberto. Não é fácil definir um início para o desenho. Pode-se entender como início aquele começo estritamente físico em que o lápis esbarra na folha branca. Porém o verdadeiro início do desenho parece dar-se antes, numa construção mental ainda desprovida de propósito, de interesse, alheia ao fundamento do desenho.

Existem três etapas no meu trabalho. A primeira seria, naturalmente, o seu início - o momento anteriormente referido, algo entre a origem e o começo efectivo do desenho -; um momento aberto, caprichoso, despropositado e irreflectido onde o pensamento deambulante toma conta da prática. Neste momento surgem imagens, palavras, ideias, memórias e disparates no geral; sem filtros – infantis –, sem preposições, sem interrogações ou preocupações estéticas. É um espaço caótico.

A segunda etapa seria a consolidação através da prática daquilo que surge na primeira etapa. Isto é, será o momento em que os disparates caóticos são resolvidos, organizados e posto em prática. Nesta etapa o modo de operar torna-se mais objectivo e focado num resultado, numa ideia. Em vez de dispersar constantemente de imagem para imagem, de problema para problema, o pensamento fixa-se numa ideia e no “problema a resolver”. Apesar do foco de atenção estar centrado objectivamente na prática, a deambulação do pensamento predominante no início do desenho, vai surgindo e operando modificações no resultado final e adicionando novas ideias à margem da principal.

A terceira etapa será a automatização da prática. Ou seja, neste momento a acção de desenhar, devido a sua alargada demora, torna-se automática, reflexiva, quase inconsciente. Novamente existe uma deambulação, mas desta vez o pensamento tem pouca influência nessa deambulação. Trata-se de uma deambulação do gesto, da acção, da própria mão; é o corpo que comanda a acção e o desenrolar do desenho, da marca. Neste ponto mais importante do que um resultado final puramente estético é o seu processo e acção que o gesto provoca sobre o papel e o meio.

Estas três etapas resumem, de certo modo, o processo que me conduz na prática do desenho. Deambulo, encontro um problema e, durante a sua solução, perco-me, novamente.

No espaço caótico em que o trabalho se inicia, a arte (como afirmava Basquiat) será das minhas menores preocupações. Novamente saliento o carácter desinteressado do desenho, que, fundamentalmente, surge como um modo de pensar – um modo de pensar deambulante, desorganizado, inevitável e irrequieto. Se na prática do desenho é atendida um tão vasto número de remoinhos de imagens mentais trazidas

à tona por esse pensamento aberto, evidentemente, que não só os artistas referidos (Jacques Callot, Piranesi, Goya, Basquiat) e os temas explorados se tornam influentes no meu trabalho, como também a própria vida (referida por Basquiat).

Não se entenda a vida somente como algo profundo e romântico. É o lado mais quotidiano, mais popular, mais pequeno e insignificante que aqui importa – apenas o dia-a-dia de um entre sete bilhões. Será portanto a união da aprendizagem clássica do desenho com o quotidiano e toda uma cultura popular que irão determinar a imagética e a temática deste trabalho – um choque entre alta e baixa cultura.

São evidentes as influências de desenhos fundamentais como os de Leonardo da Vinci, Miguel Ângelo, Rafael, Pontormo ou os irmãos Carracci. Daí o meu trabalho, como o capricho, poder ser entendido como uma demonstração de arte - *dimonstrazioni dell'arte* (Rosand, 2002). A ambição de um desenho com preocupações técnicas acaba também por ser um processo mental onde o pensamento se ocupa, abstrai e perde.

Nessa abstracção a qualidade de execução técnica e o rigor interligam-se com a vontade de invenção; com um universo fantasioso e imaginário. A união de uma representação de elevada exigência técnica com uma representação oriunda da capacidade inventiva e fantasiosa do artista criam uma imagética específica e desejada para estes trabalhos. As obras de Gustave Doré e William Blake são disso exemplo: onde a aliança da capacidade técnica com a capacidade fantasiosa criam uma representação cujos pressupostos se assemelham aos pretendidos para o presente trabalho – absurdistas e humor, verosimilhança e fantasia.

Menos evidentes são algumas referências transpostas de outras disciplinas que produzem modificações e influências significativas quer a nível estético quer a nível conceptual. Referências pertencentes: à música clássica (fig. 14); na filosofia (fig. 15) e na religião (fig. 16). Estas referências são apenas consequências de um pensamento imprevisível e aleatório, notadas somente após a sua invasão e instalação.

Prosseguirei com a descrição das influências mais quotidianas e populares, que, como será evidenciado, são em dobro – em quantidade e em força. A cultura popular apresenta-se aqui como sendo todo aquele gosto ou objecto de carácter comercial massificado; todo aquele material mediático, de consumo e apreensão rápida. É precisamente por esta facilidade de consumo e pelo modo aberto de operar e pensar que estes pressupostos invadem inevitavelmente o meu trabalho; entram facilmente e estabelecem-se ao lado dos grandes artistas, sem hierarquias.

Existe no meu trabalho e no pensamento que o advém uma atitude e preocupação infantil; o tipo de desenho e principalmente as palavras usadas assim o reflectem. É nessa preocupação infantil, quase ingénua, que referências a desenhos animados e BD's se tornam recorrentes e abundantes. Não é fácil de especificar exemplos

concretos, momentos exactos em que ocorre esta ou aquela influência; entenda-se portanto que se fala aqui de possibilidades guiadas erradamente por admiração, e apenas denotadas após reflexão.

Esteticamente, a tetralogia do *Monstro* de Enki Bilal (1998 - 2007), poderá ter sido uma grande influência para alguns dos meus trabalhos. Os livros contam a historia de três órfãos de Belgrado submersos num espécie de apocalipse futurista ou numa guerra interna fantasiosa, que com frequência nos faz perder a noção se aquilo é realmente uma história ficcionada ou se é a narração da própria vida e memória do autor – também nascido em Belgrado. A sua ambientação sombria, irreal, riscada e suja aleada a uma narrativa desconexa, confusa, violenta, assustadora, íntima e pessoal são alguns dos ingredientes presentes em todo o meu trabalho.

Os livros *Calvin & Hobbes* (1985 - 1995) de Bill Watterson terão influenciado sobretudo a parte de construção e conceptualização das imagens, narrativas e pensamentos que estão na origem de cada trabalho. Calvin é uma criança que tem tanto de rebelde, quase mal-educada como de criativa e sonhadora. Apesar do autor se personificar como pai de Calvin, a sua criação, o próprio Calvin parece tratar-se de uma materialização do lado infantil inerente a cada adulto; do lado irresponsável e despreocupado desejado por cada adulto. Calvin desenrola todas as suas conversas e brincadeiras com um amigo imaginário (Hobbes) e é precisamente nessas conversas e brincadeiras que Calvin ou Bill demonstram a sua rebeldia revoltada e a sua sensibilidade, a sua maturidade e a sua infantilidade, a sua simplicidade de ser criança e a complexidade de não se poder sê-lo para sempre. Vive num limbo entre a responsabilidade e o espírito infantil, entre a seriedade e a brincadeira. Também os meus trabalhos se pretendem inscrever nesse intermédio entre o rigor, a seriedade e a dispersão, o disparate e a brincadeira (fig. 19).

É precisamente por esta dualidade, onde o sério é retratado como brincadeira, que os desenhos animados, os filmes dirigidos supostamente às crianças tomam tanto da minha atenção e admiração. São lugares onde o peso da realidade é simplesmente aquele que se pretende; onde geralmente o mal (que aparece por algum tipo de tragédia ou infortúnio ou somente como cumprimento de uma ordem menos digna) é derrotado. É uma realidade simples, directa – como o raciocínio lógico de uma criança.

Este universo tem pouca influência estética no meu trabalho. Na sua grande maioria estas referências reflectem-se nas narrativas (por vezes de forma demasiado codificada) e nas palavras e frases que complementam as imagens.

Ainda, embrenhado no espírito infantil e no mundo da banda desenhada, existe uma última referência a ser destacada: o *super-herói*. Como qualquer criança, como o Calvin, o desejo de ser um super-herói é recorrente e inevitável. Ser uma super entidade com poderes, força e liberdade para salvar os outros, os mais fracos, os mais necessitados. O sonho de uma criança – ser Batman, Homem-aranha, Super-homem

, Wolverine, Hulk, Flash, San Goku, Demolidor etc. Enquanto a criança ambicionava esse poderes, o adulto temia-os. A responsabilidade, a obrigação, o perigo – onde outrora, para a criança existia apenas, a bravura, a grandeza, a força, a admiração, para o adulto surge, o medo, o falhanço, a ansiedade. O super-herói aparece no meu trabalho, precisamente, por ser essa entidade presa entre o desejo de um e o medo de outro. Surge como indecisão e duvida; como ambiguidade entre o bem, o mal e o desejado.

Esta ambiguidade, algo tão presente no capricho, é estruturante neste trabalho. Não só nas narrativas (como acontecia nas obras de Salvator Rosa, Stefano della Bella e Tiepolo) como, principalmente, no pensamento, na opinião e na escolha da apreensão de informação. Isto é, como nos super-heróis, desenvolvi uma determinada atenção para situações e personagens cuja tendência para a bondade ou para a malícia deixa o espectador indeciso – entre desejo/medo, admiração/repulso. Não se trata tanto de uma ambiguidade formal, é antes uma indecisão própria do pensamento demasiado ponderado; é a indecisão como método.

A par dos heróis surgem então outras personagens, *anti-heróis*, cuja natureza ambígua varia da admiração para a repulsa: Punisher, Hannibal Lecter, Walter White, Maléfica, Javert, Shane, Ra's Al Ghul, Anakin Skywalker, Severus Snape, Sweeney Todd, Sméagol, etc<sup>20</sup>. São personagens onde a barreira entre o bem, o mal, o necessário e o desejado se tornam esbatidas e dolorosamente difíceis de definir.

Como os mundos e realidades criados pelos artistas anteriormente referido, como as fantasias e as invenções próprias dos caprichos, a cultura cinematográfica foi rica na criação de realidades paralelas e ficcionadas onde as ideias de tempo e espaço são elas próprias questionadas.

O expressionismo alemão (cinematográfico) tornou-se bastante influente no meu trabalho. Numa realidade entremeada por dois dos mais horrendos actos da humanidade, o cinema alemão captou esta nova realidade em que o homem aterrorizado, em choque, adormecido não conseguia viver sabedor da sua única verdade. O mundo havia mudado. A realidade parecia multiplicar-se em inúmeras tentativas de escape ou de encurralamento. O apocalipse parecia ter chegado e existia um mal que não dormia, não descansava. É nesse sentimento de desespero e encurralamento, nessa realidade impossível, na constante possibilidade de caos que surgem as narrativas dos filmes expressionistas. A demência, o horror, o medo, a doença, a treva permanente criaram um homem dormente, cego, hipnotizado, inconsciente, amorfo e insensível (Kracauer, 1965).

20. Punisher da serie Daredevil (2015); Hannibal Lecter dos filmes Silêncio dos Inocentes (1991), Hannibal (2001) e Dragão Vermelho (2002); Walter White da serie Breaking Bad (2008); Maléfica do filme A bela adormecida (1959); Javert do livro Os miseráveis de Vitor Hugo (1862); Shane da serie Walking Dead (2010); Ra's Al Ghul inimigo do Batman presente nas Bandas desenhadas, series e filmes; Anakin Skywalker/Darth Vader da saga Star Wars (1977-2005); Severus Snape dos livros (1997-2007) e filmes (2001-2011) Harry Potter de J. K. Rowling; Sweeney Todd do filme Sweeney Todd: o Terrível Barbeiro de Fleet Street (2007) de Tim Burton; Sméagol da saga Senhor dos Aneis – livros de J. R. R. Tolkien (1954-95) e filme de Peter Jackson (2001-2003).

As suas características estéticas complementam a realidade fantasmagórica criada pela guerra. As paisagens destruídas, as sombras carregadas de um preto impenetrável, a teatralidade das personagens criam o palco e cenário ideal para a confrontação com a realidade devastadora vivida nesse momento – são ironicamente as características visíveis nos caprichos de Goya e nos meus: sombras pretas, monstros, personagens esqueléticas e dormentes, paisagens destruídas.

Para além dos aspectos visuais e formais, o sentimento de um mal constante, permanente e invencível e a transformação do homem num ser doente e adormecido são temas recorrentes no meu pensamento e no meu trabalho. A par do super-herói e das personagens em situações ambíguas, o *zombie* tornou-se objecto recorrente nas minhas imagens e narrativas.

Apesar de ter sido a cultura popular, a divulgar a imagem do zombie, a ideia de um ser cuja acção e consciência é ditada por uma outra entidade ou por coisa nenhuma, não data exclusivamente da contemporaneidade. Novamente, é nos caprichos de Goya que surge um admirante retrato (fig. 11) desse ser, alimentado por um monstro, a idiotice, a cegueira (Paas-Zeidler, 2008, pag. 23), a ignorância e o medo.

Entenda-se portanto *zombie* não simplesmente como monstro, mas como o homem transformado em monstro, em ser inconsciente, em ser adormecido, inerte. O *zombie* como metáfora para a degradação humana, como metáfora para a sua fragilidade e monstrosidade que não hesita em devorar os outros para benefício próprio. Também no expressionismo alemão o *zombie* como um tropo aparece recorrentemente – o monstro *Nosferatu* (1922), os robots da *Metrópolis* (1927) e principalmente Cesare o morto-vivo, a marioneta do *Dr. Caligari* (1920). Porém terá sido a serie televisiva *The Walking Dead* (2010) que mais influenciou esta temática presente no meu trabalho – onde a metáfora da existência humana decadente é levada a um extremo apocalíptico.

A barreira da realidade é bastante ténue; entre o sonho e a vida real, entre a mentira e a verdade, entre o espaço e o tempo esfuma-se uma linha muito mal definida.

O super-herói: algo entre a criança e o adulto, a liberdade e a obrigação; o anti-herói: algo entre a maldade e a bondade, o castigo e a redenção.

O *zombie*: algo entre a morte e a vida, a inércia e a mobilidade. A certeza apenas da duvida, onde a realidade é ultrapassada.

(inútil + absurdo + humor) + (baixa cultura + alta cultura + quotidiano) = desenho = capricho

A Alemanha declarou guerra à Rússia. À tarde, natação  
(Kafka, 1986, p. 267).

Este trabalho, como o próprio capricho, contraria-se na sua própria definição. Isto é, coexistem no mesmo campo de acção conceitos e pressupostos que naturalmente seriam contrários: de um lado a inconsequência ou impulsividade prática e do outro a inquietação, o permanente questionamento da realidade e disciplina do desenho; de um lado o notável e do outro o banal (Thurber, 1955). É no momento em que esta discrepância se torna evidente que surge o absurdo e o humor.

O meu trabalho não é sobre o absurdo, ou *super-heróis*, ou *anti-heróis*, ou humor, ou ambiguidade, ou *zombies*, ou rebanhos. É com eles que o seu universo se expande e, conseqüentemente se volta a questionar e inquietar. É inútil na sua acepção estritamente funcional, cujo desinteresse reflecte uma inconsequência da prática. Porém essa inutilidade, que possa existir genuinamente, não permite, nem o é intencional, justificar o trabalho unicamente pela satisfação individual ou pela irreflexão categórica.

“Nem todos os desenhos explicam ou se explicam, existem outros desenhos que vivem apenas do princípio do prazer, do desejo (...) como oposição à realidade” (Simões, 2016). Deixar o desenho explicar-se pelo princípio do prazer ou do desejo é recusar-lhe a inquietação necessária para a sua reflexão e posterior evolução; é negar a *dúvida*.

## **P o r   c a p r i c h o**

. a r e p r e s e n t a ç ã o   i n ú t i l   d e   r e a l i d a d e s   a b s u r d a s

## Cadernos

Estes cadernos são, generosamente falando, um compêndio de disparates.

Se no capítulo anterior havia sido deixada alguma dúvida em relação ao modo como coabitam na mesma representação culturas diversas, o absurdo e o humor, é nestes trabalho que espero ver ser dissipada essa mesma dúvida. Estes trabalhos são o reflexo daquilo que foi descrito anteriormente – a diversificação de conceitos e referências díspares. Daí a sua disparatada existência. Primeiro: porque a coexistência, no mesmo cenário, de pressupostos como a arte de Pontormo com um ouriço-cacheiro se afigura absurda; e segundo: porque de facto se trata de algo *insignificante*.

Estes conjuntos de desenhos são na verdade o início de todo o trabalho e também a sua parte substância. Sendo eles a origem, coincidem, evidentemente, com a primeira etapa do processo de trabalho que foi descrita no capítulo passado – onde o pensamento deambula de forma aberta e desinteressada atravessando toda a panóplia de referências populares e quotidianas. Estes desenhos são, simplesmente, o registo físico e ineficaz dessa deambulação. *Ineficaz* porque quando de facto a ideia parece estar congelada o pensamento volta-se a embrenhar, a deambular, a perder. Como a caverna que repetidamente se encontra vazia.

Para se puder operar deste modo *aberto* são necessárias, segundo John Cleese, quatro condicionantes: tempo, espaço, confiança e humor.

O tempo: seria todos aqueles momentos que parecem perdidos, isto é, o tempo que se tem entre viagens de comboio, entre esperas nos hospitais, entre as aulas e o tempo das próprias aulas, o tempo entre o sono e o adormecer; o tempo de descanso. São momentos perdidos e pela inevitabilidade e obrigatoriedade da espera é-nos permitido e até desejável deambular.

O espaço: seria a dimensão de um A4, cerca que 29,7 por 21 centímetros. Repare-se que é mais importante este espaço – aquele que me pertence, aquele onde posso agir de forma incondicionada – do que o espaço físico onde realmente me encontro. O A4 oferece toda a liberdade que uma folha branca é capaz de oferecer.

A confiança: “so you cannot be creative if you´re frightened that moving in some direction will be wrong (...) the best way to get the confidence to do that is to know that while you´re being cretive, nothing is wrong” (Cleese, 1991). No tempo e no espaço que me é concedido, existe a confiança de estar num lugar privado distante do olhar do outro, do público, distante de obrigação moral e social, de qualquer finalidade funcional ou utilitária.

E o humor. “Humor is an essential part of spontaneity, an essential part of playfulness, an essential part of the creativity that we need to solve problems, no matter how 'serious' they may be” (Cleese, 1991). O humor surge neste trabalho,



como já havia sido referido anteriormente, como uma espécie de mecanismo de defesa contra a absurdidade e a inutilidade. Para o autor, é uma parte essencial para a solução de problemas, pois pode-se falar com humor dos temas mais sérios sem se perder a credibilidade.

Não é fácil mantermo-nos no modo *aberto*. Geralmente porque as condicionantes não são reunidas com facilidade ou simplesmente porque não estamos com predisposição para gastar o tempo com ponderações e pensamentos que não levam objectivamente a lado nenhum. “O tempo é demasiado precioso para que o percamos em especulações supérfluas” (Diderot, 2011).

John Cleese sugere o modo *aberto* e *fechado* de operar como formas do pensamento elaborar uma solução para um determinado problema. Sendo o modo aberto menos focado, a ponderação é mais alongada e a solução, por sua vez, mais criativa. Ora o problema neste trabalho é, precisamente a ausência de problema.

Relembre-se a história da caverna de Da vinci onde o autor sente despertar duas emoções: medo e desejo. É neste espaço entre o belo e o assustador que, assim como o significado de capricho, também o meu trabalho se enquadra e desenvolve. Medo pela impossibilidade de compreensão, pela inevitabilidade da acção recorrente e perigosa; medo de perder ou de não ganhar; medo de ficar simplesmente estático e inerte, de me perder pelo caminho ou de constatar que já estou; medo da irredutibilidade do tempo, do espaço e do quotidiano, de perceber a inutilidade e a absurdidade da minha acção, da existência; medo de não chegar, de ser insuficiente; medo da mosca. E desejo pela descoberta, pela compreensão; um desejo de não ficar no escuro, ou no silêncio; uma curiosidade irreprimível, incontável; uma vontade irracional e caprichosa.

Geralmente a caverna está vazia – tem pó, pequenas pedras, pequenos insectos, pequenas coisas. Mas atravessado o medo, percorrida a escuridão, enfrentando a expectativa de derrota, o pó – o pequeno o minúsculo – afigura-se como uma agradável recompensa. «Ser artista não significa calcular e contar, mas sim amadurecer como a árvore, que não apressa a sua seiva e enfrenta tranquila as tempestades da primavera, sem medo de que depois dela não venha nenhum verão». (Rilke, 1991, pag. 44)

No espaço entre o medo e o desejo, o profundo e o supérfluo, o notável e o banal, o lógico e o absurdo, o solene e o cómico, o culto e o popular, emergem estes cadernos. Surgem de um código binário (1 ou 0; branco ou preto) onde nenhum dos extremos é tido como válido, legítimo ou superior ao outro. A única certeza será a incerteza; e é desse conflito, dessa incerteza, dessa incessante busca por algum tipo de resposta para algum tipo de pergunta/problema que se desenrola este trabalho.

Tome-se o iceberg como exemplo: se se entender a pequena parte emersa da água, acessível aos olhos de todos os humanos, como sendo a parte em que incluo os meus trabalhos mais acabados, os trabalhos finais, aqueles que tem a intenção de ser mostrados e expostos; será na parte submersa do iceberg (dez vezes superior à visível) que se incluirá estes cadernos. Como no iceberg, é a parte submersa – neste caso os cadernos – que suportam a parte superior e visível – o resto dos trabalhos, supostamente, mais acabados e cuidados.

Apesar de não terem a intenção de serem mostrados ou expostos, são eles que originam os outros desenhos. Ou seja, é neles que busco as imagens, as palavras, as narrativas, as composições e os temas para a realização dos trabalhos posteriores. Daí a possível irracionalidade e espontaneidade constatada em alguns deles ser, de certa forma, uma reconstrução da original intenção – nenhuma. É precisamente a ausência de intenção, de objectivo, de função – a inutilidade – aleada à ausência de público e do outro que me permite a realização destes desenhos de forma desinteressada e disparatada.

Estes trabalhos repetem-se continuamente. Funcionam como uma espécie de antena parabólica, onde a informação é recebida e posteriormente transmitida, umas vezes nítida outras vezes com interferências e distorcida.

Precisamente pela sua inutilidade e insignificância é que estes trabalhos foram referidos como disparates. Não somente porque a sua existência é despropositada e dispensável, mas antes porque os filtros sociais, morais e práticos próprios do ser humana são, no processo destes desenhos, quase inexistentes - não existem barreiras entre o aceitável e o reprovável. Trata-se de um espaço e de um tempo em branco onde a mente confiante, por não ser observada, obrigada ou julgada, deambula.

Corpos com uma grande quantidade de massa em movimento provocam distorções na dimensão do espaço/tempo. Chamam-se a essas distorções: ondas gravitacionais – aquilo a que se refere parte da teoria da relatividade de Einstein. A verdade é que todo o corpo produz distorções no espaço/tempo, distorções mínimas impossíveis de ver até recorrendo à tecnologia mais avançada; como as pequenas ondas que criamos na água em comparação com as dos oceanos.

A importância do presente trabalho, em semelhança às minúsculas massas, terá reverberações muito pequenas. Porém, para além da importância fundamental que estes cadernos têm para o produtor, estes são testemunho da inquietação, da dúvida e do questionamento como método de criação de desenho. Apesar da sua natureza disparatada, estes cadernos podem ter uma grande relevância para a compreensão da importância do desenho caprichoso na contemporaneidade.

Nesse mundo disparatado, muitas vezes virado do avesso, sou eu que controlo essas representações inúteis dessa realidade absurda, como o pastor controla o seu rebanho.

(espaço + tempo) + (inútil + absurdo + humor) + (baixa cultura + alta cultura +  
quotidiano) = cadernos

## O rebanho

Antes de mais: porquê Rebanho? Rebanho significa “grande número de animais da mesma espécie agrupados e controlados pelo homem; agrupamento de pessoas unidas pelo mesmo vínculo; congregação de paroquianos; multidão, conjunto numeroso de pessoas; grupo de pessoas sem vontade própria e facilmente manipuláveis” (Villar, 2011, pag. 1970). É quase inevitável a associação negativa da palavra rebanho. De forma automática associa-se a algo criado pelo agrupamento e pela despersonificação do indivíduo; associa-se a algo criado pela determinação e imposição de características e comportamentos padronizados. Designa-se, comumente, de rebanho os fiéis de um culto (são frequentes as comparações de Deus com o pastor ex: Hb 13:20), mas também todos aqueles que seguem de forma obediente e quase cega a ordem, a vontade e o puro capricho de um só indivíduo ou entidade – do pastor – e é sua função proteger, cuidar e providenciar o bem para o rebanho. Ora o problema do rebanho é que pressupõem a existência de um pastor – alguém que mande, que controle –, a mas também um lobo – daquilo que o rebanho precisa de ser protegido.

Poderia erradamente afirmar que a associação do animal cabra com o termo capricho teve alguma influência na escolha do título/tema rebanho. Apesar de ter sido uma constatação posterior não deixa de ter o seu interesse e relevância. A verdade é que este rebanho é antes um rebanho de baratas. Ou seja um conjunto de seres, objectos não muito belos nem muito afáveis que me seguem de forma cega, incansável e desobediente.

Como anteriormente foi constatado, é difícil afirmar-se a maldade, a negatividade ou até a pureza e bondade de algo ou alguém. Esta ambiguidade, esta permanente dúvida perante tudo, geradora de absurdos, marca com frequência as narrativas ou as escolhas de imagens no meu trabalho. Inclusive na escolha da palavra rebanho.

You look like an angel / Walk like an angel / Talk like an angel / But I got wise / You're the devil in disguise” (1963). Nesta música, Elvis, salienta a imprevisibilidade da aparência e da expectativa. Na desconfiança da bondade, o autor descobre a possível malvadeza escondida, disfarçada. Por sua vez Johnny Cash na música A boy named Sue (1969) conta a história de um rapaz apoderado por um ódio dilacerante pelo seu pai. Por este lhe ter chamado Sue (nome inglês do género feminino) e se ter ido embora, o rapaz promete matá-lo. Porém após encontrar e lutar violentamente com o seu pai, este diz-lhe que chamou Sue ao filho porque sabia que nunca o conseguiria educar convenientemente. O fardo de crescer e viver com esse nome tornara-o no homem forte que é hoje. No final o rapaz “(...)veio embora com um ponto de vista diferente”.

Imagine-se por momentos que em rebanho, seguimos as ordens de um pastor com ambições pouco dignas ou humanas; ou que em rebanho para nos protegermos do

lobo tornamo-nos nós os predadores; ou ainda, que recusamos a integração de novos membros pelas suas diferenças. E agora imagine-se tudo ao contrário também.

*Rebanho* por parecer uma coisa, mas puder ser outra, poder ser bom e mau, sem preocupação pelas contradições; pela dúvida e pela incerteza do que se pretende: se se pretende fazer parte de um grupo ou estar fora dele, ser rebanho ou ser pastor, ou ser lobo. *Rebanho* pela indecisão e inquietação de não saber bem para quê ou porquê.

No seguimento dos trabalhos anteriormente descritos, estes correspondem à segunda etapa do meu processo de trabalho, onde a deambulação ocorrida na primeira etapa – nos cadernos – é *congelada* e concretizada. Será toda a especulação e devaneio dos cadernos que irá dar origem as imagem representadas no *Rebanho* e em posteriores trabalhos. Evidentemente que a proliferação de temas e referências presentes nos desenhos anteriores não se repetirá em tão larga escala nos presentes. Ainda assim a sua presença será inevitavelmente recorrente.

O *Rebanho* é composto por um conjunto de gravuras realizadas em ponta seca. A sua original intenção seria reproduzir um número considerável de gravuras diferentes que permite-se a composição de um livro de caprichos. Num início remoto foi considerada a necessidade de seguir um tema. Porém com o desenvolver das imagens a tradição desorganizada e desconexa dos caprichos de Callot e Rosa relevou-se mais apropriada. Até porque, mesmo com a ausência de tema, os desenhos realizaram-se todos no mesmo nicho, com as mesmas preocupações e as mesmas intenções.

A grande influência para este trabalho foi a obra *Los Caprichos* de Goya e a obra de Jean-Michel Basquiat.

Em *Los caprichos* Goya perseguiu um tema que, na sua surdez, o assombrou, um tema que lhe ocupou grande parte do seu pensamento – um pensamento marcado pela guerra e pela inquisição, pela falta de humanidade e de razão, marcado pela ignorância e pela sonolência. O tema do seu trabalho era a representação desse mundo – do seu mundo, contra os quais os iluministas se debatiam – uma representação satírica onde o riso era azedo e a violência e a crueldade não eram eufemizadas.

É difícil de traçar nos *Caprichos* uma linha que divida a realidade e a construção fantasiosa do autor, a verdade e a perturbação. Estes trabalhos – o *Rebanho* – nascem de pequenas situações quotidianas e biográficas que muito provavelmente qualquer indivíduo já vivenciou; nascem da justaposição da baixa e da alta cultura e da necessidade da perpetuação do pensamento e das imagens recorrentes no momento da deambulação.

Apesar de um ter uma intenção social e o outro ser irremediavelmente desprovida de utilidade, é na aparência formal de Los caprichos que o *Rebanho* se influencia maioritariamente, inclusive na escolha do meio do desenho: a gravura. É na realidade sombria e governada pelo negro que estas gravuras emergem. Nestas o preto é profundo e o branco, contrariamente ao branco luminoso e sugestivo<sup>23</sup> de Goya, é sujo, deixando evidentes as imperfeições da superfície e do processo.

Nas minhas gravuras não é perceptível a leveza e rapidez descrita por David Rosand que deixa transparecer o acto físico do desenho. Essa espontaneidade fica reservada para os desenhos descritos anteriormente – os cadernos – onde de facto é adoptada todo o tipo de liberdade gestual e temática. Nestas – gravuras – a representação está vinculada a uma ideia inquietante que foi sendo recorrente nos cadernos. Claro que existe sempre espaço para o imprevisto e para o intrometimento do pensamento aberto, mas na sua grande maioria o traço é calculado e organizado, criando uma trama bastante regular.

O traço utilizada nestas gravuras não deixa transparecer a acção directa da mão, mas pela sua extensão e repetição pode-se vislumbrar o tempo, a demora de execução. O *Rebanho* é feito em unicamente ponta-seca. Ou seja, toda a tonalidade, do preto *absoluto* ao cinzento mais claro, é produzida exclusivamente com a sobreposição de linhas. Daí a demora ser também um elemento fundamental para o trabalho. Esse tempo despendido sobre a mesma imagem acaba por obrigar a uma reflexão sobre a sua existência e natureza.

Apesar da regularidade do traço a sua colocação não é totalmente premeditada. Isto é, o traço em si é pouco espontâneo e solto, mas a mancha que o seu agrupamento cria é relativamente inquieta e desorientada.

Num momento inicial foi recusada a existência de um tema no presente trabalho, porém existe um conjunto de imagens e ideias que se vão evidenciando e repetindo: os mártires (fig. 20); os heróis (fig.21); as referências biográficas, quotidianas e domésticas (fig. 22); as figuras isoladas perdidas entre o auto-retrato e o retrato satírico.

A par dos caprichos de Goya e das obras de Basquiat a palavra tornou-se um elemento fundamental no *Rebanho*. Não por ajudar na compreensão da imagem, mas sim por criar novas interpretações, novas narrativas, consoante a consciência do observador. Muitas vezes essas palavras e frases não parecem fazer sentido algum, são codificadas, pequenos jogos difíceis de interpretar (Paas-Zeidler, 2008, p. 21)

A palavra surge como potenciadora de novas interpretações e leituras, numa procura por uma terceira-imagem – a imagem que só pode ser completada pelo observador e pela sua imaginação. A palavra é escrita em estilo stencil –graffiti – e é nela que, geralmente, se evidencia a ironia, o humor a sátira e o absurdo presente no *rebanho*.

23. “A luz é essencial para o dramatismo do evento; a luz que Goya emprega frequentemente como símbolo directo do Iluminismo” (Paas-Zeidler, 2008, pag. 23)

*Há dois jovens peixes a nadar e, num certo momento, encontram um peixe ancião  
a nadar na direcção oposta, que lhes acena e diz:  
– Olá, rapazes. Como está a água?  
Os dois jovens peixes nadam mais um pouco, depois um olha  
para o outro e pergunta:  
– Água? Que diabo é isso?<sup>24</sup>*

Nesta pequena história anedótica David Foster Wallace relembra a importância do permanente questionamento, de não se dar nada por garantido; relembra-nos que muito provavelmente o que nos rodeia é perfeitamente absurdo.

Nas gravuras a crítica ou intervenção que possa existir não passa de uma chamada de atenção, de um lembrete para mim mesmo, para não me esquecer que isto é água, que existe, que é absurdo mas que é suposto sê-lo; para me lembrar que também eu sou o zombie (fig. 23), também eu sou o Sebastião (fig. 20) que não regressa e também o *Bruto* (fig. 24) que mata o próprio pai.

Este conjunto de gravuras, este rebanho, reúne em si um conjunto de memórias, medos, desejos, dúvidas e revoltas que me avisam da fragilidade da certeza. Foi no desejo e na ânsia de alguma utilidade e importância que surgiram estes trabalhos supostamente interventivos. Porém no seu desenvolvimento eles continuaram irremediavelmente virados para dentro, focados em questionamentos e incertezas próprias.

Apesar deste permanente questionamento estar interligado a uma natureza pessoal, estas inquietações são, com certeza, transversais a qualquer indivíduo. Daí a familiaridade destas imagens e destas narrativas.

cadernos + (Caprichos Goya + Jean-Michel Basquiat) = Rebanho

24. David Foster Wallace. *Questa è l'acqua*. Org. de Luca Briasco. Trad. de Giovanna Granato. Turim, Einaudi, 2009, p.143. cit. in *Utilidade do Inútil* de Nuccio Ordine.

## **Pedras no sapato**

Este trabalho forma, de modo fragmentado, uma paisagem rochosa e árida. Na sua simples abordagem é precisamente isso. Uma paisagem formada por pequenas nuvens de linhas e pontos; pedras atrás de pedras, todas iguais que se completa de forma infinita.

*Pedras no sapato.* As pedras no sapato incomodam. Não avançamos até as tirarmos. Quantas vezes paramos mesmo no meio da rua para o fazer. Tiramos o sapato e abanando-o esperamos que saia de lá o incómodo. Ainda que retirada a pedra a sensação de desconforto perdura por breves momentos, parece continuar presente o incómodo. Geralmente são coisas pequenas, mas que parecem causar o maior dos tormentos.

É evidente que este trabalho se trata de uma paisagem. Porém reduzi-lo ao seu plano da imagem seria ocultar as ideias potências que estiveram na sua génese. A repetição contínua da representação destas pedras, todas muito similares, simboliza a remoção mental de um incómodo insignificante, pequeno; mas também o teste à paciência de o vivenciar, relembrar e permanecer irremediavelmente nesse estado de ansiedade e cansaço.

Estes desenhos desenvolvem-se na terceira etapa do processo de trabalho que havia descrito no capítulo anterior. Aqui, talvez pela demora de execução, o desenho torna-se repetitivo e automático – a representação em si deixa de ser relevante passando a ser o gesto e o acto do desenho o verdadeiro protagonista do *Pedras no sapato*. É nas gravuras de Piranesi que encontro a maior influência para o presente trabalho – “são representações para lá da razão”, ambíguas, subjectivas, fantasiosas que inserem a paisagem como tema dos caprichos, mas acima de tudo que evidenciam “a operação da mão como agente de invenção”.

Parte do desenho surge como meio de registo de uma acção e não como desenho em si, ocorre impulsivamente e sem controlo, como um reflexo. O trabalho deixa de ser uma mera paisagem pictórica e transforma-se num acto performativo.

Não se pretende aqui um entendimento de “acto performativo” como performance no seu sentido mais ontológico, mas sim num sentido em que o acto, o gesto como meio se torna visível e relevante para a produção do produto final - desenho. Como David Rosand afirmava, o desenho é um processo pelo qual as imagens são formuladas como projecções de um corpo em performance, de um corpo em movimento (Rosand, 2002, pag. 284); de um gesto.

O “gesto” é um fenómeno deveras complexo, quer pela sua óptica quer pela sua biologia. Atendendo ao trabalho de Jean-Luc Nespoulous (1986) pode-se dividir os pressupostos que originam o gesto em dois argumentos que, de certo modo, podem



ajudar a compreender e a enquadrar teoricamente este trabalho. O primeiro defenderia que o gesto está ligado a um conteúdo visual do pensamento, isto é, ligado a um conjunto de imagens mentais, a uma “informação pictórica” armazenada na mente do indivíduo. O segundo defenderia por sua vez que o gesto é usualmente originado por uma espécie de contágio, ou seja, uma transferência de uso, onde o acto se apodera de padrões performativos de outros actos e os reconstrói em outros meios e suportes. Apesar de aparentemente serem dois pressupostos contraditórios o gesto protagonista do meu trabalho enquadra-se em ambos. Por um lado tenho em atenção as imagens paisagísticas desérticas, repletas de pedras; por outro essas representações tornam-se meros reflexos e repetições de traço após traço, trama após trama.

Para compreender a complexidade teórica do “gesto” aprofundei os estudos do psicólogo David McNeill (1992). O seu trabalho preocupa-se fundamentalmente com a interacção do gesto com o discurso. Porém a estrutura do seu trabalho tem por base a função das imagens como meio e ambiente para o pensamento e como o gesto expressa o conteúdo dessas imagens mentais que não conseguimos ou não podemos representar de outro modo.

Em *Hand and Wind* (1992), David McNeill sugere a distinção entre gestos imagéticos e gestos não imagéticos. Gestos Imagéticos são aqueles gestos que são feitos para descrever a forma de um objecto, representar uma acção ou um movimento. Dentro desta categoria pode-se ainda dividir o tipo de gesto em dois: o metafórico e o icónico. Por outro lado os gestos não imagéticos não representam objectos ou pressupostos visuais, mas sim gestos que marcam o ritmo e o tempo dos desenhos. David McNeill dividiu-os em dêictico e batimentos, ou *beats*. Seria exaustivo e improdutivo definir cada uma das distinções de McNeill. Daí apenas realçar as que de facto são relevantes para o meu trabalho: os gestos *icónicos* e os *beats*.

Seguindo a lógica desenvolvida por David McNeill os gestos protagonizados neste trabalho seriam, portanto, gestos *icónicos* e *beats*. Para o autor gestos icónicos são gestos que tentam, através da sua expressão e forma, representar um objecto ou uma cena concreta que o artista está a observar ou até a pensar. Por sua vez *beats* seriam gestos ou movimentos que não apresentam um significado, isto é, não tentam representar algo concreto apenas reconhecíveis pelas suas características formais. São geralmente gestos rápidos, repetitivos e pequenos.

Neste trabalho o gesto começa por ser uma tentativa de representar um cenário talvez irreal e imaginário (gesto icónico), mas com o avançar do tempo, do cansaço, da saturação e da sonolência torna-se num gesto puramente mecânico e desprovido de significado ou representação, um reflexo (beat). No cansaço e na distração, o gesto passa a ser feito de forma aleatória, não correspondendo a nenhuma imagem, apenas correspondendo à memória do movimento, reagindo a um impulso inerente e memorizado ao longo do dia – torna-se sonolento, novamente deambulatório, automático.

A palavra volta a aparecer nestes trabalhos; e surge nos momentos em que a representação do real deixou de ser uma preocupação. Surgem como reflexos, desta vez não como reflexos da mão ou da acção, mas antes reflexos do pensamento – em semelhança com as obras de Basquiat, são gritadas, expelidas e *catárticas*.

Também é perceptível a demora de tais trabalhos. Aliás o aparecimento da palavra e do gesto automático e repetitivo são disso mesmo prova. Nessa demora é privilegiado o processo, o caminho até à caverna em vez da possível recompensa inexistente. Sente-se o peso do tempo, da repetição infindável, inútil e por consequência absurda. Como relatava John Berger (2008), quando vemos um desenho de uma árvore não vemos a árvore só por si, mas sim o artista a desenhar a árvore. O desenho em si é performativo, pelo seu tempo, pelo seu gesto, pelo seu autor. Não podemos ver um desenho desligado do próprio acto da mente do homem.

É uma paisagem de “lugares desertos e sem água, onde o pensamento chega aos seus confins” (Camus, 1948, pag. 20). Despreocupado com o resultado final, o trabalho desenrola-se de forma automática, vagarosa, repetitiva e sonolenta e “chega aos confins do pensamento” e nesses confins não há paisagens, nem pedras, nem objectos ou acepções concretas. Existe a limitação da razão, a descoberta do absurdo e uma permanência inútil na repetição desse eco infinito e indecifrável.

Este é o lugar onde o absurdo toma conta da própria palavra, da própria acção repetitiva, infinita e inútil.

pedras + palavra + (gestos icónicos + beats) = Pedras no sapato

## **C o n s i d e r a ç õ e s   f i n a i s**

Cervantes descreve a sua obra D. Quixote, como sendo um filho feio, onde os defeitos e feiuras tornam-se para o progenitor, por cegueira ou amor desmedido, lindezas e virtudes. Nesta qualidade a análise da criação desenvolve um discurso erradamente autocentrado. A dificuldade de exteriorizar e compreender os fundamentos do desenho criado provoca várias vezes a tentativa de validação do desenho pela pura satisfação pessoal e individual.

“Me saio agora (...) com uma legenda seca como a palhas, falta de invenção, minguada de estilo, pobre de conceitos e alheia a toda a erudição e doutrina, sem notas às margens, nem comentários no fim do livro (...) tão cheio de sentenças de Aristóteles, de Platão e de toda a caterva de filósofos que levam a admiração ao ânimo dos leitores, que fazem que estes julguem os autores dos tais livros como homens lidos, eruditos e eloquentes”(Cervantes, 2004, p. 8).

No prefácio de D. Quixote o autor debate-se, ironicamente, pela necessidade de, para justificar e engrandecer a sua obras, fazer menção a autores de grande nome, citações ou passagens bíblicas, epígrafes inspiradores, pensamentos distantes de filósofos já mortos. Porém não se procura simplesmente suportar o trabalho no discurso de outrem. Pretende-se antes conferir profundidade, possibilidades e questionamento sobre aquilo que à partida se afigurava impulsivo e injustificado – o capricho.

Apesar da natureza individual do capricho, este não se enquadra só num critério fundamentado pelo princípio do prazer e desejo. Como todas as acções, o capricho exige ponderação e reflexão - e basear a sua compreensão na simples condição individual seria reduzir drasticamente o número de possibilidades que o termo em si acarreta.

O capricho é um espaço desregulamentado, livre e caótico onde a utilidade não é um critério de qualidade ou validação. É precisamente na preocupação funcional e utilitária contemporânea que o capricho fundamenta a sua relevância – o permanente confronto e teste das barreiras da utilidade e imprescindibilidade do desenho permitem a sua sustentabilidade como prático e conceito.

A acepção da arte interligada à alma (Huyghes) desvia-nos para uma conformidade incapacitante. Isto é, com a justificação de que a arte não se explica é-nos barrada a possibilidade de inquietação, da dúvida e da constatação do absurdo. Ora a impossibilidade de questionamento mantém-nos inertes e crente em falsas certezas.

Assim como o capricho, o absurdo e o humor são estratégias mais ou menos eficazes de confrontar os paradigmas preconcebidos de uma realidade. É nisso que se

centra o presente trabalho – problematizar as verdades aparentemente categóricas; a inquietação, a dúvida, a indecisão como método criador de desenho e pesquisa. Colocando “porquês” e “mas” não comprovamos a nossa ignorância, comprovamos antes o desejo pela clareza, pela diversidade, pela profundidade e pela sabedoria – um desejo que alimenta o conhecimento.

Entretanto na caverna acredita-se sempre que é desta vez que se irá encontrar as coisas milagrosas, mas não. Surgem, então, os “porquês” e as frustrações – o desejo da clarividência. Porém a incerteza domina a ação e a ambição de a ver respondida é sufocante. Surge incessantemente a pergunta: Porque é que entro na caverna? Porque é que desenho?

## **B i b l i o g r a f i a**

- A. Pereira, R. (2009). *Uma reflexão acerca de lixo. Visão*.
- A. Pereira, R. (2016). *A doença, o sofrimento e a morte entram num bar - uma espécie de manual de escrita humorística* (4a). Lisboa: Tinta-da-china.
- Alunno, F. (1543). *Le Ricchezze della lingua volgare*. Venice: Gherardo.
- Armenini, G. B. (1587). *De veriprecetti della pittura*. Turim: Marina Gorreri.
- Berger, J. (2008). *Berger on drawing* (3a). Aghabullogue: Occasional Press.
- Bergson, H. (1946). *The Creative Mind*. (M. Adison, Ed.). New York: The Philosophical Library.
- Bilal, E. (1999). *O sono do monstro* (1a). Lisboa: Meribérica/Liber, Editores, Lda.
- Bilal, E. (2003). *32 de Dezembro* (1a). Lisboa: Edições Asa
- Bilal, E. (2006). *Encontro em Paris*. (M. J. M. Pereira, Ed.) (1a). Lisboa: Edições Asa.
- Bilal, E. (2009). *Quatro?* (M. J. M. Pereira, Ed.) (1a). Lisboa: Edições Asa.
- Bono, E. (1997). *Lateral Thinking: a Textbook of Creativity*. New York: Penguin Books Ltd.
- Camus, A. (1948). *O Mito de Sísifo*. Lisboa: Livros do Brasil.
- Cervantes, M. de. (2004). *D. Quixote de la Mancha* (Os grandes). Barcelona: Mediasat Group.
- Cleese, J. (1991). Lecture On Creativity. In *Creativity Management*. London: Video Arts.
- Costa, A., Tavares, A. A., Dias, G. C., & Neves, J. C. (Eds.). (1991). *Bíblia Sagrada* (15a). Lisboa: Difusora Bíblica.
- Da vinci, L. (1518). *Codex Arundel*.
- Emmerling, L. (2004). *Basquiat* (Edição exc). Colônia: Taschen.
- Esslin, M. (1968). *The Theatre of the Absurd*. Middlesex: Penguin Books Ltd.
- Flexner, A. (2016). A utilidade do saber inútil. In *A utilidade do inútil*. Matosinhos: Kalandraka Editora Portugal.
- Freud, S. (1976). *Le mot d'esprit et ses rapports avec l'inconscient*. Paris: Gallimard.
- Geldzahler, H. (1983). New again: Jean-Michel Basquiat. Retrieved July 17, 2017, from [http://www.interviewmagazine.com/art/new-again-jean-michel-basquiat/#\\_](http://www.interviewmagazine.com/art/new-again-jean-michel-basquiat/#_)
- Genette, G. (2006). *Bardadrac*. Paris: Points.
- Hartmann, L. (1973). *Capriccio: Bild und Begriff*. Nuremberga: Druckschnelldiens.
- Henderson, K. (2007). Achieving legitimacy: visual discourses in engineering design and green building code development. *Building Research & Information*, 35(1), 6–17.
- Heyd, D. (1982). The Place of Laughter in Hobbes's Theory of Emotions. *Journal of the History of Ideas*, 43, 285–295.
- Hobbes, T. (1996). *Leviathan*. (J. C. A. Gaskin, Ed.). New York: Oxford University Press.
- Humbert, J. (1982). *Mitologia griega y romana*. Mexico: Gustavo Gili.
- Huyghe, R. (1960). *A arte e a alma*. Lisboa: Livraria Bertrand.
- Kafka, F. (1986). *Diários: 1910-1923*. Lisboa: Difel Editorial, Lda.
- Kafka, F. (2015). *A Metamorfose*. (C. Andrade, Ed.) (3a). Barcelona: Leya, SA.
- Kanz, R. (2002). *Die Kunst des Capriccio: Kreativer Eigensinn in Renaissance und Barock*. Munique: Deutscher Kunstverlag.

- Kierkegaard, S. (1980a). *The Concept of Anxiety: a simple psychological orienting deliberation on the dogmatic issue of hereditary sin*. (R. Thomte, Ed.). Nova Jérĩa: Princeton University Press.
- Kierkegaard, S. (1980b). *The Sickness Unto Death: a christian psychological exposition for upbuilding and awakening*. (H. V. Hong, Ed.). Nova Jérĩa: Princeton University Press.
- Kierkegaard, S. (2009). *Concluding Unscientific Postscript*. (A. Hannay, Ed.). Cambridge: Cambridge University Press.
- Kracauer, S. (1965). *From Caligari to Hitler - A psychological history of the german film*. (S. Kracauer, Ed.). Nova Jérĩa: Princeton University Press.
- Levy, M. (2009). *Os filhos da liberdade*. (J. Neves, Ed.) (1a). Lisboa: Contraponto.
- Lippitt, J. (1995a). Humour and Release. *Cogito* (The Journal of the Cogito Society), 9, 169–176.
- Lippitt, J. (1995b). Humour and Superiority. *Cogito* (The Journal of the Cogito Society), 9, 54–61.
- Lippitt, J. (1996). Existential Laughter. *Cogito* (The Journal of the Cogito Society), 10, 63–72.
- Lopes, A. (2004). *Caras baratas*. Lisboa: Relógio D'Água.
- Malvasia, C. C. (1678). *Felsinapittrice: Vite de'pittori bolognesi*. Bolonha: Libreria Editrice Forni.
- Márquez, G. G. (2002). *Cem anos de solidão* (17a). Lisboa: Publicações Dom Quixote.
- McNeill, D. (1992). *Hand and Mind: what gestures reveal about thought*. Chicago: The University of Chicago Press.
- Nagel, T. (1971). The Absurd. *The Journal of Philosophy*, 68, 716–727.
- Nespoulou, J. (1986). *The biological Foundations of Gestures: Motor and Semiotic Aspects*. Nova Jérĩa: Lawrence Erlbaum Associates.
- Nietzsche, F. (1967). *The will to power*. (Walter Kaufmann, Ed.). New York: Vintage Books.
- Nietzsche, F. (2005). *O Anticristo*. (F. C. Leão, Ed.) (11a). Lisboa: Guimarães Editoras.
- Ordine, N. (2016). *A Utilidade do Inútil*. Matosinhos: Kalandraka Editora Portugal.
- Paas-Zeidler, S. (2008). *Goya. Caprichos, Desastres, Tauromaquia, Disparates. Reproducción completa de las cuatro series*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Petherbridge, D. (2011). *The primacy of drawing : histories and theories of practice*. Londres: Yale University Press.
- Platão. (1984). *Diálogos IV*. (F. L. Castro, Ed.). Mem Martins: Europa-América, Lda.
- Pseudo-Longino. (2005). *De lo sublime*. Santiago de Chile: Metales Pesados.
- Python, M. (1979). *Life of Brian*. Sony.
- Rilke, R. M. (1991). *Lettres a un jeune poete*. Paris: Le Livre de Poche.
- Ripa, C. (1593). *Iconologia overo descrittione di diverse imagini cavate dall'antichitd, e di propria inventione*. Rome: Lepido Facij.
- Rosand, D. (2002). *Drawing Acts*. Cambridge: Cambridge University Press.



- Rousseau, D. (2002). *The Social Contract and The First and Second Discourses*. (S. Dunn, Ed.). New Haven e Londres: Yale University Press.
- Savater, F. (1991). *Ética para um jovem* (6a). Barcelona: Dom Quixote.
- Schmidt, J. (1985). *Dicionário de mitologia grega e romana*. Lisboa: Edições 70.
- Schopenhauer, A. (1887). *World as will and idea*. (K. M. A. & H. M. A., Eds.). Boston: Ticknor and Company.
- Simões, S. (2016). O desejo do desenho como construção do real. Retrieved July 16, 2017, from <https://shairart.com/blog/pt/o-desejo-do-desenho-como-construcao-do-real/>
- Thurber, J. (1955). *The Art of Fiction*. The Paris Review, no 10(10).
- Varchi, B. (1549). *Due Lezzioni di M. Benedetto Varchi*. Florença: Lorenzo Torrentini.
- Vasari, G. (1550). *Vidas dos artistas* (Lorenzo To). São Paulo: Martins fontes.
- Villar, M. de S. (2011). *Houaiss - Dicionário do Português Atual* (1a). Circulo de Leitores e Sociedade Houaiss - Edições Culturais Lda.
- Voragine, J. (1913). *La Légende dorée*. Paris: Perrin.
- Watterson, B. (1998). *Calvin & Hobbes - Plácidos Domingos - Uma selecção das histórias de domingo* (2a). Lisboa: Gradiva.
- White, V. (2009). *Serio Ludere: Baroque Invenzione and the Development of the Capriccio*. Columbia University, New York.
- White, V. (2015). The Capricci of Callot – Italian Journal. *Italian Journal*, 20. Retrieved from <http://italianjournal.it/the-capricci-of-callot/>
- Wilde, O. (1995). *O retrato de Dorian Gray*. (J. Leite, Ed.) (3a). Lisboa: Editorial Estampa.

## **A n e x o s**



Figura 1





**Figura 2**

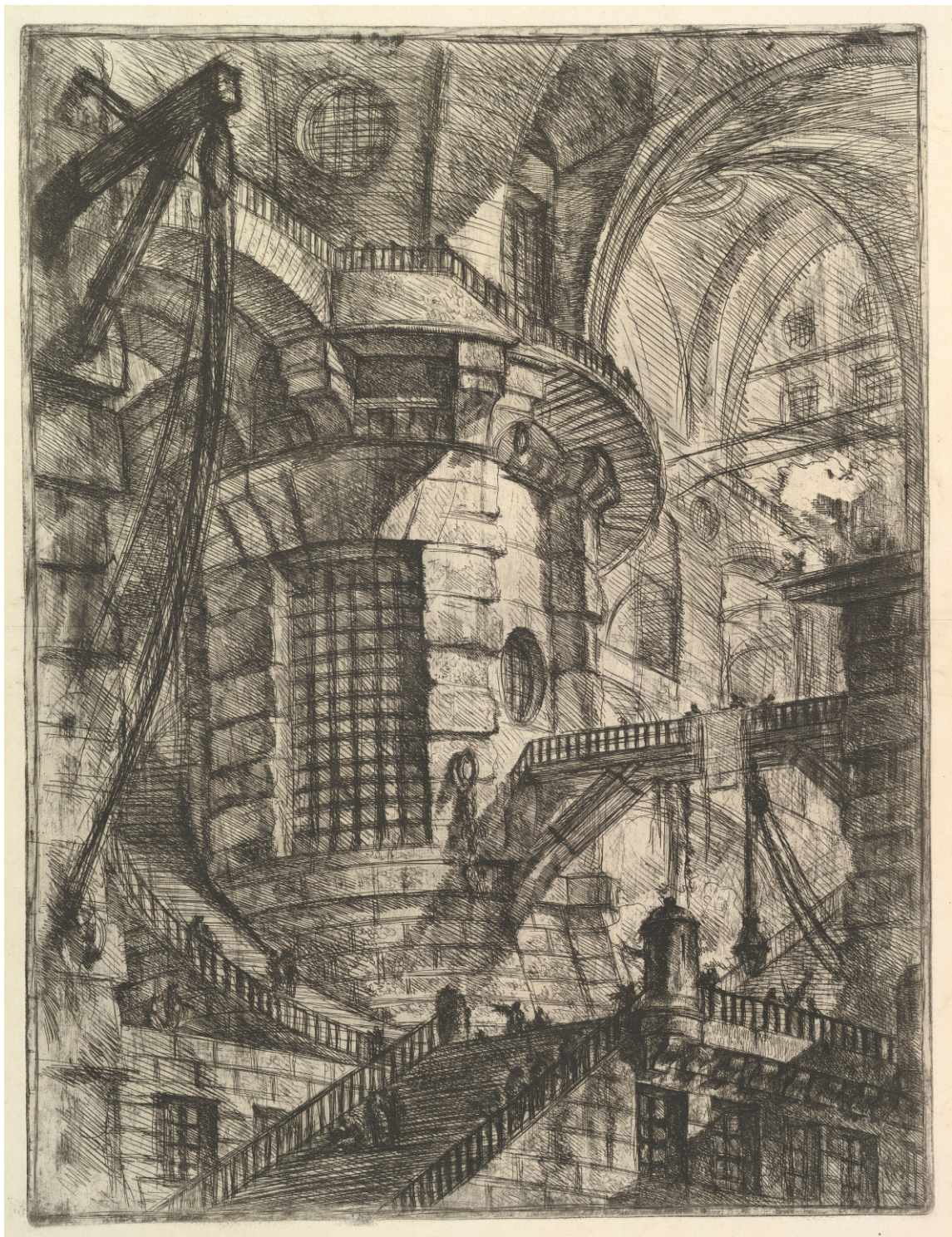


**Figura 3**



**Figura 4**





**Figura 5**





**Figura 6**





**Figura 7**



**Figura 8**





**Figura 9**



**Figura 10**





**Figura 11**



**Figura 12**

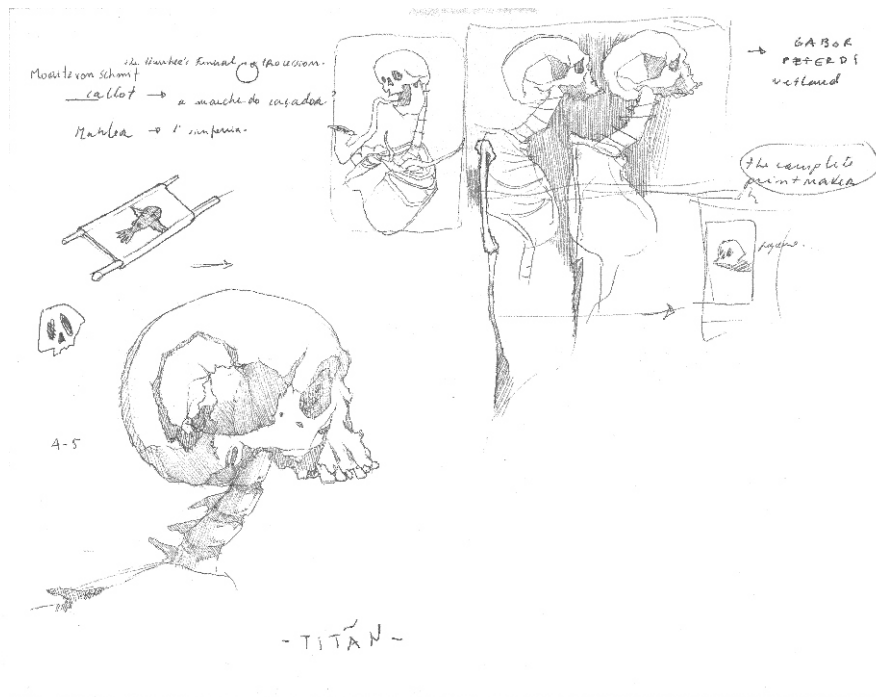


**Figura 13**

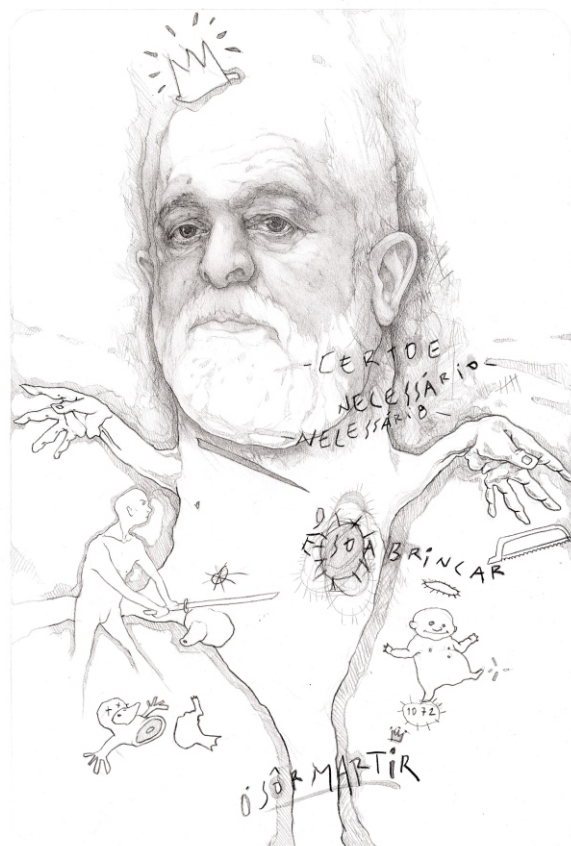




**Figura 17**



**Figura 14**



**Figura 15**

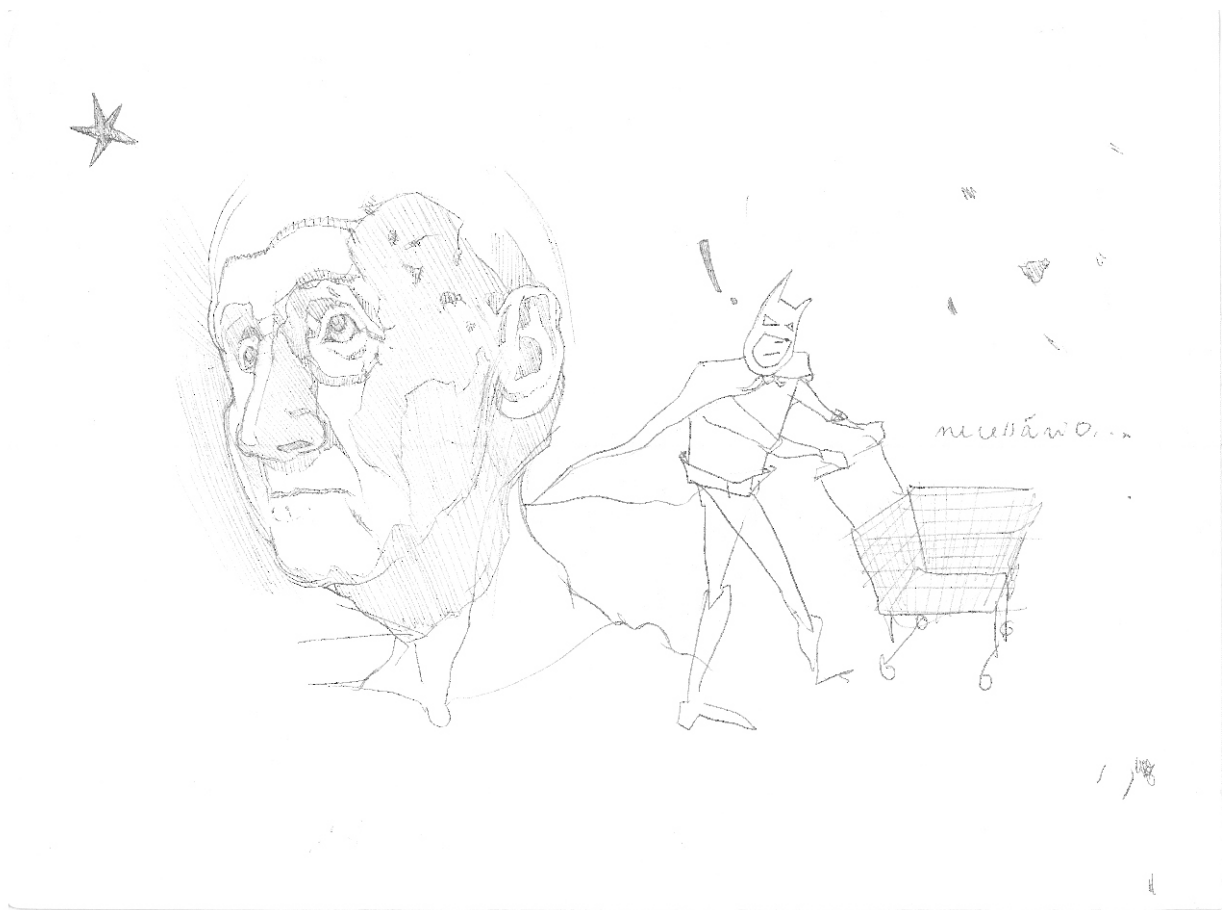


**Figura 16**



**Figura 18**





**Figura 19**



**Figura 20**





**Figura 21**



**Figura 22**



**Figura 23**



**Figura 24**